


THE LIBRARY OF CONGRESS
1800

K. W. F. Solger's

Vorlesungen

über

Aesthetik.



K. W. F. Solger's Vorlesungen über Aesthetik.

Herausgegeben von

K. W. L. Heyse.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1829.

Vorwort des Herausgebers.

Die vor ein paar Jahren von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer herausgegebenen nachgelassenen Schriften Solger's, die verdientermaßen mit fast ungetheiltem Beifall aufgenommen wurden, erneuerten in mir lebhaft das Gedächtniß des trefflichen Mannes, zu dessen dankbaren Schülern ich mich zähle, und weckten den Wunsch, meine Verehrung für den zu früh Geschiedenen auch öffentlich zu bekennen, wo möglich auf solche Weise, daß ich zugleich nach Kräften beitrüge, den Verdiensten des ausgezeichneten Denkers allgemeinere Anerkennung zu verschaffen. So entstand der Plan, die im Jahr 1819 gehörten und sorgfältig nachgeschriebenen Vorlesungen über Aesthetik dem Publicum vorzulegen. Gleichgesinnte Freunde ermunterten zur Ausführung, und ich widmete derselben seit Monaten die Stunden meiner Muße. — So viel, um die Herausgabe dieser Vorlesungen dem subjectiven Anlasse nach zu erklären. Rechtfertigen muß das Buch sich selbst; doch sei mir vergönnt, einigen Einwürfen

kurz zu begegnen, die es vielleicht ungehört verdammen könnten.

Den Einwurf, die Solger'sche Aesthetik sei überhaupt nicht mehr zeitgemäß, darf ich wohl kaum befürchten. Die wenigen Männer, von denen sich eine echt wissenschaftliche Behandlung der philosophischen Kunstlehre erwarten ließe, haben bisher über diese Disciplin nichts Umfassendes geliefert. Die zahlreichen Handbücher der Aesthetik aber, die jede Messe bringt, sind, so weit ich sie kenne, keinesweges geeignet, das Verlangen des denkenden Geistes nach gründlicher Einsicht in dies große Gebiet seiner frei schaffenden Thätigkeit zu befriedigen. Bei dem herrschenden haltungslosen Kunstgeschwätz unserer Zeit, dem gierigen Auffangen und bequemen Wiederkäuen einzelner von geistreichen Männern ausgesprochenen Bemerkungen mag eine tiefer eingehende, nach dem Zusammenhang eines Systems strebende Darstellung des Ganzen dieser Wissenschaft als ein kräftiges Gegengift wenigstens für diejenigen von guter Wirkung sein, bei denen noch Heilung möglich ist; freilich nicht durch bequemes Hinnehmen des Gegebenen, sondern so fern dasselbe durch selbstthätige Prüfung und Verarbeitung zum wahren geistigen Eigenthum des Lesers wird, oder wenn es solcher Aneignung widerstrebt, wenigstens anregend zur Entwickelung eigener Ideen wirkt.

Eher befürchte ich den Einwurf, die Herausgabe dieser Vorlesungen sei überflüssig, da ja Solgers ästhetisches System in seinem Erwin hinlänglich dargelegt und in vielen Stellen der nachgelassenen Schriften im Einzelnen weiter entwickelt und angewendet sei. Hiegegen erinnere ich, daß die in den nachgelassenen Schriften gelegentlich und zerstreut vorkommenden, auch aus sehr verschiedenen Zeiten herrührenden Bemerkungen über Kunst und Kunstwerke keinesweges ein zusammenhängendes System vertreten können; seit dem Erscheinen des Erwin aber der rastlos Fortschreitende, wenn er auch seinen Grundansichten treu blieb, doch manche dort ganz übergangene oder nicht vollständig entwickelte Puncte erst genauer ins Auge faßte *). So wird man denn bei näherer Vergleichung dieser Vorlesungen mit dem Erwin hier Manches erörtert finden, was dort fehlt; z. B. die genauere Eintheilung der Gattungen der Poesie, die im Erwin nur angedeutet ist. — Ueberhaupt enthalten diese Blätter ohne Zweifel die gereiftesten durchgebildetsten Gedan-

*) Dies bezeugt Solger selbst in einem Briefe an Tieck vom Jahre 1816 (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 385), wo es heißt: „Bei der Aesthetik die ich jetzt lese, bin ich auf mehrere Punkte gekommen, die mir im Erwin nicht vollständig genug entwickelt scheinen, und dies könnte auch wohl noch Stoff zu einem oder dem andern kleinen Gespräche geben.“ Vergl. auch S. 413.: „Ueber die Kunst habe ich allerdings noch Einiges auf dem Herzen u. s. w.“

ken Solger's über den betreffenden Gegenstand. Er beschloß mit dieser und den gleichzeitig im Sommer 1819 gehaltenen Vorlesungen über die Principien der Philosophie und die Politik (s. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 727) seine irdische Laufbahn; denn schon im October desselben Jahres ward er abgerufen.

Aber auch abgesehen von der größeren Reife der Ansicht und der vollständigeren Durchbildung des Systems bis in die einzelnsten Kunst=Formen und Erscheinungen hinein, möchte schon die streng systematische Form, in welcher Solger's Kunstlehre hier zum ersten Mal auftritt, die Herausgabe dieser Vorlesungen hinlänglich rechtfertigen. Es unterliegt keinem Zweifel, und Solger selbst hat es bei seinen Lebzeiten zur Genüge erfahren und wiederholt ausgesprochen, daß die Gesprächsform eine Hauptursache war, warum der Erwin nicht den gewünschten Eingang und die verdiente Anerkennung fand. Und gewiß darf man die Schuld dieses Mißlingens nicht allein der Gleichgültigkeit und stumpfen Bequemlichkeit des Publicums beimessen, sondern mindestens im gleichen Grade der Beschaffenheit dieser Form selbst, die bei aller Schönheit und kunstreichen Ausbildung nun einmal nicht zeitgemäß, weil sie, um es gerade heraus zu sagen, auf dem jetzigen Standpuncte der Philosophie nicht sachgemäß ist. Solger aber betrachtete es, wie er

schon im Jahre 1808 (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 158) bestimmt aussprach, als das Ziel seines Lebens, „in kunstmäßiger Darstellung die Ideen, die ihm die höchsten waren, auszubilden und auch Anderen lebendig und wirklich zu machen;" und als die einzig angemessene Form für die Darstellung der Philosophie erschiene ihm das Gespräch *). Daß diese Form ihm keine willkürlich gewählte, sondern seinem subjectiven Standpuncte nach nothwendig und natürlich war, spricht er selbst an mehreren Stellen seiner Briefe mit klaren Worten aus **), und eine Reihe von Aeu-

*) „Auf der einen Seite," heißt es Nachgel. Schr. Bd. I. S. 221 (vom Jahr 1812.) „verlangt die Zeit eine gelehrte und vollständig vorkauende Abhandlung; auf der andern sehe ich nicht, wie sich die volle Erscheinung der Philosophie im Leben und in den Dingen selbst anders, als durch Gespräch darstellen lasse."

**) Nachgel. Schr. Bd. I. S. 224: „Nur zuweilen wandelt mich Furcht an, daß ich vielleicht etwas zu Großes unternommen habe, erstlich in der Verbindung der Speculation mit historischen Studien, — und zweitens in der darstellenden Art der Schriftstellerei. Und doch weiß ich nicht, wie ich anders thun soll" u. s. w. Ferner ebendas. S. 296: „Daß das Eigene und Individuelle das Lebendigste ist, das ist ja auch meine Meinung, und eben deshalb schreibe ich Gespräche; ich kann Sie versichern, nicht aus Nachahmung oder Vorsatz, sondern aus Trieb und Gefühl des Wahren. — — Philosophiren kann und darf man nicht ohne System; aber wie eben das System individuell und selbsterfahren wird, das läßt sich nur im Gespräche darstellen." — Hiegegen ist zu erinnern, daß gerade diese subjective Seite des individuellen Selbsterfahrens die gleichgültige, zufällige ist, die vielmehr abgestreift werden muß, wenn das System in seiner reinen Gestalt als objective Wahrheit mit überzeugender Gewalt auftreten soll.

ßerungen, die sich durch seinen ganzen Briefwechsel hinzieht, zeigt deutlich den Kampf, in welchen Solger mit der Zeit und mit sich selbst gerieth durch nichts anderes, als diese zwischen dem Streben nach einer künstlerischen Form auf der einen und dem rein speculativen Gehalt auf der anderen Seite schwebende und schwankende Stellung *). Der Gehalt wollte ihm nicht ganz in die Form aufgehen, die Form nicht völlig dem Gehalte sich anpassen lassen, weil beide von Hause aus einander unangemessen waren; denn die einzig angemessene Form für den speculativen Inhalt ist und bleibt die streng dialektische, wie sie durch die Entwickelung des Gedankens selbst gefordert und gegeben, natürlich entsteht. — Doch ich kann mich einer näheren Begründung der Behauptung, daß die Gesprächsform nicht die wahrhaft angemessene, ge-

*) S. z. B. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 571. in einem Briefe vom Jahr 1817: „Manchmal vergeht mir ganz die Lust weiter zu schreiben, wenn ich mir so vorstelle, wie ich die Sachen zusammenkünstele, und Niemand sich die Mühe geben mag, die Kunst zu merken. Ich komme mir vor, wie ein müßiger Witzling, dessen Pointen niemand finden kann, noch suchen mag." — Und ebendas. S. 620 vom Jahre 1818: „Ich möchte gern das Denken wieder ganz in das Leben aufgehen lassen u. s w. — Daher kam es, daß ich mir die künstlerische dialogische Form gleich als mein Ziel hinstellte, weil ich fürchtete, über die dogmatische würde mir entweder die Zeit darauf gehen, oder gar das ganze Leben der Ideen, wie Anderen, zu Form und Schema werden. Fast glaube ich nun, daß ich etwas unternommen habe, was die Zeit nicht will und mag.

schweige denn, wie Solger besonders in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 190. f. ausführlich zu beweisen sucht, die allein angemessene für die Philosophie sei, um so eher enthalten, da Hegel darüber kürzlich (in der Beurtheilung von Solger's Nachgel. Schr. in den „Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik," 2ter Artikel 1828 Juni von S. 860 an) mit gewohnter Tiefe gesprochen, und besonders (S. 865. f.) die wesentliche Verschiedenheit des Platonischen Dialogs von dem Solger'schen aufgezeigt hat, welcher erstere überall, wo es auf strenge Entwickelung philosophischer Begriffe ankommt, rein dialektisch fortschreitet, während Solger's Dialog durch den Charakter der Conversation auch dem Nothwendigen den Schein der Zufälligkeit leiht und das Festhalten des Fadens erschwert.

Noch könnte man gegen die Herausgabe dieses Buches einwenden: Solger selbst würde sie nicht zugegeben haben, da er überhaupt den Druck von Vorlesungen mißbilligt. „Man denkt gar nicht mehr recht daran," schreibt er in einem Briefe vom Jahr 1812 (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 225), „daß ein Collegium und ein Buch zwei himmelweit verschiedene Dinge sind; darum werden auch so oft Vorlesungen gedruckt, welche Manier ich durchaus nicht billigen kann." — Wer sieht aber nicht, daß hier nur von dem durch den Docenten selbst besorgten Abdruck von ihm gehal-

tener Vorlesungen die Rede ist, nicht von der Bekanntmachung gehaltreicher Vorträge eines verstorbenen Lehrers, der nicht mehr selbst durch Rede oder Schrift, oder durch beide allerdings wesentlich zu unterscheidende Darstellungsmittel die Ergebnisse seines Nachdenkens der Welt vorzulegen vermag, und auf dessen Verlassenschaft, in so weit sie nicht ihrer Natur nach Privateigenthum bleiben muß, seine Nation wohl begründeten Anspruch hat.

Was nun mein Verfahren bei der Redaction des Werkes betrifft, so kann ich versichern, daß ich mich mit der strengsten Gewissenhaftigkeit an das mir vorliegende Heft gehalten, und mir durchaus keine eigene Zuthat oder Abänderung erlaubt habe, außer der sorgsamen Feile und Abrundung des Stils, ohne welche auch das beste Collegienheft nimmermehr ein lesbares Buch werden wird. Aber auch bei dieser unumgänglich nothwendigen Gestaltung des Ausdrucks entäußerte ich mich, so weit ich vermochte, meiner Individualität, und suchte mich möglichst in die des Autors zu versetzen. Möchten die Freunde und Verehrer Solger's mir das Zeugniß geben, daß dies Streben wenigstens nicht ganz und nicht überall sein Ziel verfehlt hat! — Daß ich übrigens Solger's Lehren richtig und vollständig aufgefaßt und treu zu Papier gebracht, kann ich zuversichtlich behaupten, da ich durch mehrere

früher gehörte Vorlesungen mit seinen philosophischen Ansichten schon ziemlich vertraut, und auch an den schönen ununterbrochenen Fluß seines Vortrags gewöhnt war, der eben durch das, was ihn auszeichnete, das Nachschreiben nicht wenig erschwerte.

Als ich den Plan zur Herausgabe dieses Werkes zuerst entwarf, erschien mir dieselbe als eine erwünschte Gelegenheit, mich in eigenen, dem Texte angehängten Bemerkungen über einzelne kunstwissenschaftliche Materien näher auszusprechen. Nach genauerer Erwägung aber gab ich aus mehreren Gründen dies Vorhaben auf. Es lag mir daran, vor Allem Solger's System in möglichster Reinheit und Vollständigkeit dem Publikum vorzulegen. Meine Bemerkungen und modificirenden, vielleicht hie und da streitenden Urtheile würden den reinen Eindruck nur getrübt, den Zusammenhang gestört und verwirrt haben. Auch sah ich ein, daß solche Bemerkungen nur dann fruchtbar sein könnten, wenn sie nicht vereinzelt und ohne gemeinsamen Mittelpunct aufträten, sondern in die ganze Anlage des Systems eingriffen, dieselbe entweder bestätigend oder umgestaltend. Anmaßend aber würde ich mir erscheinen, wenn ich mir da über das Ganze eine entscheidende Stimme erlaubte, wo ein Hegel richtet, den ich als meinen Lehrer hoch verehre, und von dem ich auch bei dieser Gelegenheit lieber lernen, als mich

mit meinem Urtheil seiner tieferen Einsicht vordrängen möchte. Ich unterdrücke daher lieber, was ich über einzelne Puncte der Solger'schen Aesthetik, wie über die viel besprochene und bestrittene Ironie, über den als wesentlich und zwei ganze Welten der Kunst beherrschend an die Spitze gestellten Gegensatz von Symbol und Allegorie, auf dem Herzen hätte, überzeugt, es wird dem tiefer Forschenden nicht entgehen, daß in diesen vielleicht nicht ganz glücklich gewählten Terminis, wenigstens bei Solger, wesentlich begründete und in der vorliegenden Darstellung auch allseitig entwickelte Begriffe liegen, und daß es doch zuletzt auf diese, nicht auf die Namen, eigentlich ankommt. Oder liegt etwa in den Ausdrücken antik und modern, classisch und romantisch die wesentliche Begriffsverschiedenheit offener zu Tage? Sind nicht vielmehr jenes bloß historische, zufällige Benennungen, während sich in den Ausdrücken symbolisch und allegorisch doch das Streben zeigt, den substantiellen Inhalt dieser beiden Kunstwelten auch in den Namen anzudeuten? — Das Wort Ironie aber mag allerdings unglücklich gewählt sein, weil es an die hochmüthige Hohlheit gewisser moderner Kunstansichten erinnert, deren Resultate uns leider in manchen Producten der neuesten Poesie vorliegen. Aus der hier gegebenen Darstellung aber wird hoffentlich

unbestreitbar erhellen, daß die Solger'sche Ironie keinesweges jene bloß negative Spitze der abstracten Subjectivität ist, jene muthwillige Vernichtung alles substantiellen Gehalts durch die Willkür des Individuums, welche die leere Form an die Stelle des Wesens setzt; sondern vielmehr ein inhaltvoller wesentlicher Begriff, ein dem künstlerischen Geiste nicht minder nothwendiger Standpunct, als die schaffende Begeisterung selbst. — Doch ich gerathe unvermerkt ins Urtheilen hinein gerade da, wo ich erklären wollte, daß und warum ich vorzog, mich dessen zu enthalten.

An die Stelle der früher beabsichtigten eigenen Anmerkungen sind nun Hinweisungen auf Solger's übrige Schriften, und wo es zweckmäßig schien, die bestätigenden oder erläuternden Parallelstellen selbst aus jenen Schriften *) getreten, deren Auswahl und Mittheilung in der Ordnung des vorliegenden Systems dem Leser nicht unlieb sein wird, da er nun die Gesammtheit der Solger'schen Leistungen in diesem Gebiete, wenigstens in so weit sie die allgemeinen Principien selbst, nicht die Anwendung auf ganz einzelne

*) Diese sind: Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. 2 Theile. Berlin 1815.

Philosophische Gespräche. Erste Sammlung. Berlin 1817.

Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. 2 Bände, Leipzig 1826.

Kunsterzeugnisse angehen, in diesem Bande vereinigt findet und bequem übersehen kann. Es versteht sich übrigens auch ohne mein Erinnern, daß jene Schriften selbst dadurch keinesweges entbehrlich gemacht werden sollen oder können, da der Zusammenhang dort ein anderer ist und natürlich im Verhältniß zum ganzen Inhalt jener Werke hier nur Weniges ausgehoben werden konnte.

Berlin, im October 1828.

K. W. L. Heyse,
Doctor der Philosophie und Privatdocent.

Inhalts-Uebersicht.

Seite

Dritter Theil. Besondere Kunstlehre.

Vorläufige Bemerkungen
über Namen und Begriff der Aesthetik.

Der einmal hergebrachte Name Aesthetik wird nicht allgemein in dem Sinne genommen, in welchem wir ihn gebrauchen. Die Aesthetik soll uns eine philosophische Lehre vom Schönen, oder besser eine philosophische Kunstlehre sein; denn es giebt kein Schönes im vollen Sinne des Wortes außer der Kunst. Betrachten wir die Natur unter der Form des Schönen, so tragen wir den Begriff der Kunst auf die Natur über.

Entstanden ist der Name Aesthetik (eigentlich Lehre von der Empfindung oder dem Gefühle) daher, daß man unter dieser Wissenschaft eine Anweisung verstand, wie man das als fertigen Stoff dargebotene Schöne empfinden soll. Baumgarten, welcher zuerst die Philosophie des Schönen unabhängig dargestellt hat, war auch der erste, der diesen Namen als wissenschaftlichen Terminus gebrauchte, indem er das Schöne als eine dargebotene Beschaffenheit der Gegenstände betrachtete. Aus dieser Ansicht ist auch der Ausdruck Geschmackslehre entstanden. Unter Geschmack nämlich versteht man die Fähigkeit, das Schöne durch das

Gefühl in den gegebenen Gegenständen zu entdecken und auf dunkle Begriffe zurück zu führen. Klar kann das bloße Gefühl nicht sein, und daher glaubte Baumgarten, von den Grundsätzen der Wolfischen Philosophie ausgehend, das Gefühl des Schönen lasse sich nicht nach Regeln darstellen.

Hielten wir das Schöne für eine gegebene durch das Gefühl wahrgenommene Eigenschaft, so würden wir in der That keine besondere Wissenschaft vom Schönen aufstellen können. Wir würden die Lehre vom Schönen als einen Theil der Wissenschaft anzusehen haben, die sich mit den Gefühlen beschäftigt: der Psychologie; oder wir müßten sie als einen Theil der Dialektik betrachten, wie Kant dies gethan hat. Dieser nahm die Lehre vom Schönen in die Kritik der Urtheilskraft auf, und machte sie also zu einem Theile der Dialektik im weiteren Sinne. Er nahm jedoch den Begriff des Urtheils nicht blos formal, sondern zugleich in Beziehung auf den Gehalt und auf das, was zum Urtheil bestimmt. Er setzt demnach einen nothwendigen Stoff des Urtheils voraus, und unterscheidet eine ästhetische und eine teleologische Urtheilskraft. Jene besteht darin, daß wir bei der Wahrnehmung schon durch den bloßen Stoff zum Urtheilen aufgefordert werden. Die Begriffe müssen also nach Kant's Ansicht schon in der bloßen Wahrnehmung und ihren Stoffen gegeben sein, um ein ästhetisches Urtheil zu begründen. Er trägt mithin den Gegenstand freilich in das Gebiet des Verstandes über, theilt aber mit den Früheren die Ansicht, das Schöne beruhe auf dem mit der Wahrnehmung zugleich Gegebenen. — Eben so gut könnte man die Aesthetik als einen Theil der Psychologie behandeln.

Dialektik und Psychologie beschäftigen sich nicht mit dem, was sein soll, sondern diese mit dem, was wir als gegeben vermittelst der bloßen Wahrnehmung in unserer gemeinen Natur antreffen, jene mit der Fähigkeit zu denken, die im Denken gegebenen Stoffe zu verbinden. Betrachten wir aber die Kunst unbefangen, so werden wir an eine andere Bewandtniß erinnert, indem wir sehen, daß sie etwas hervorbringen soll, was als Gegenstand einer solchen Darstellungsart noch nicht vorhanden war. Die Kunst schafft aus dem Innersten der menschlichen Natur etwas Objectives, das so, wie sie es geschaffen hat, als bloßer Stoff der Wahrnehmung nicht da ist. Selbst das Dargebotene können wir nur als schön betrachten, wenn wir einen Gedanken darin verwirklicht finden, der sich in der Natur nicht vorfindet. Es ist also in der Kunst etwas ausgedrückt, das sich zu unserm Wahrnehmungsvermögen ganz anders verhält, als jede Naturwirkung.

Die obigen Ansichten reichen daher nicht aus. Nicht als Lehre von der Empfindung äußerer Gegenstände können wir die Aesthetik betrachten; eben so wenig kann die dialektische Betrachtung genügen. Schon Kant mußte in dem Gegenstande selbst einen gewissen Inhalt als bereits gegeben annehmen, der nicht bloß durch Beziehungen des Verstandes hervorgebracht wird. Dies beweist, daß in dem schönen Gegenstande ein höherer Gedanke enthalten sein muß.

Fragen wir, wohin die Kunst zu rechnen sei, so ist die Antwort: zur praktischen Philosophie. Sie bringt etwas aus dem Gedanken hervor, das sie in die Objecte verpflanzt, das aber durch diese selbst niemals gegeben ist, sondern einzig und allein aus dem Bewußtsein erzeugt wird.

Indem wir nun unsere Gedanken an äußeren Objecten darstellen, so handeln wir. Daher gehört die Kunst in die praktische Philosophie.

Da in dem Schönen ein Gedanke aus dem Selbstbewußtsein enthalten ist, so kann das Schöne nicht als etwas für sich Gegebenes in der Natur aufgefunden werden, sondern nur als Resultat des Selbstbewußtseins, als ein in die Materie hineingelegter Gedanke erscheinen. Daher giebt es kein Schönes außer der Kunst.

Das Verhältniß ist dem des Rechtes und des Staates völlig analog. Eine bloße Geschmackslehre ist wie eine Lehre vom Recht, die dasselbe als in der Natur gegeben betrachtet (Naturrecht). Wie das Naturrecht eine bloße Chimäre ist, und nur im Staate ein Recht existirt, durch die freie Wirksamkeit des Bewußtseins geschaffen, so giebt es auch kein Natur-Schönes. Man könnte einwenden, wir sähen doch auch die Natur häufig von dem Gesichtspunkte der Schönheit an, ohne an Kunst dabei zu denken. Der dadurch erregte Zweifel aber hebt sich, wenn man erwägt, daß es einen Standpunkt giebt, wo wir auch die Natur als Kunstprodukt betrachten, als das Produkt einer göttlichen Kunst.

Selbst wenn wir die menschliche Fähigkeit zur Kunst in höherem Sinne betrachten, müssen wir sie ansehen als Aeußerung einer göttlichen Kraft in uns. Alle praktischen Kräfte des menschlichen Geistes haben eine höhere Wurzel, und ihre individuelle Aeußerung ist nur ihre zufällige Erscheinung. Die Fähigkeit eines Menschen zur Kunst ist Aeußerung einer höheren göttlichen Kraft. —

So können wir nun auch die ganze Natur als Resul-

tat der göttlichen Kunst betrachten, wenn wir uns auch Gott nicht gerade als Künstler denken. Wir setzen unbewußt das Verhältniß zwischen Künstler und Werk voraus; wir vergleichen die äußere Kunst-Erscheinung mit Ideen; wir haben die dunkele Vorstellung einer Regel im Sinn, im Vergleich mit welcher wir den Naturgegenstand schön nennen. Wir setzen also einen Gedanken voraus, welcher der Erscheinung voran gehet, welcher ihr Gedanke ist.

In dieser Betrachtung ist die Vereinigung der widerstreitenden Kunst-Principien gegründet: der Natur-Nachahmung auf der einen, und des Idealisirens auf der andern Seite. Sieht man die Nachahmung der Natur als höchstes Princip an, so muß man die Schönheit als gegebenes Object betrachten. Wer aber die Kunst in das Idealisiren setzt, muß sie als ganz praktisch, allein aus dem Bewußtsein hervorgehend ansehen. Die Nachahmung der Natur aber widerspricht nicht dem Begriffe der Kunst, wofern nur die Natur nicht als bloßer Stoff, sondern selbst als Resultat einer Kunst betrachtet wird.

Das Schöne ist also nach unserm Standpunkte abhängig von der Kunst, die seine Quelle ist; daher ist die ganze Wissenschaft eine praktische. Hier kann natürlich nur von dem philosophischen Gesichtspunkte die Rede sein; alles Andere schließen wir von der Lehre vom Schönen aus. Man kann sich mit dieser Lehre auch als Technik, oder als empirische Theorie beschäftigen. Technik würden wir lehren, wenn wir praktische Künstler bilden wollten. In wie weit die Kunst in diesem Sinne gelehrt werden kann, wird nachher untersucht werden. Die Bildung des praktischen Künstlers läßt sich nur durch wirkliche Ausübung, durch eigene Versuche bewirken.

Unter empirischer Theorie verstehen wir eine Betrachtung der Kunst, welche Werke, wie sie in der Erfahrung vorkommen, auf Regeln und Begriffe zurückführt, und somit den Grund zur Kritik der Kunst legt. Bei dieser Untersuchung gegebener Kunstwerke werden nicht die inneren Gründe ausgesprochen, sondern gegebene Axiome vorausgesetzt. Durch diese Uebung in der Beurtheilung der Kunstwerke wird Bildung des Geschmackes bewirkt, als der Fertigkeit, das Schöne zu empfinden. Der Ausdruck Geschmack aber ist nicht gut in die wissenschaftliche Sprache aufzunehmen, da er bloß von der sinnlichen Wahrnehmung hergenommen ist.

Weder Technik, noch Kritik soll hier gelehrt werden, sondern die Lehre von den inneren Gründen der Kunstthätigkeit und des Schönen. Eine solche Lehre von den Gründen der Dinge ist aber immer Philosophie.

Die Technik muß voraus setzen, daß das Auszuübende im Wesentlichen bekannt, und in jedem menschlichen Gemüthe von selbst gegenwärtig sei, zumal in dem, welches mit einem Talente begabt ist. Sie lehrt nur Anwendung der Regeln durch Ausübung, durch einzelne Handlung; die Gründe derselben, so wie das Darzustellende muß sie als gegeben und bekannt voraussetzen. So hängt die Technik in ihrer Wurzel mit der Philosophie zusammen, indem sie, wie jede praktische Anweisung, in dem Anwendenden etwas Gegebenes voraussetzt, das sie nicht zum Bewußtsein bringen kann.

Ganz ähnlich ist es mit der empirischen Theorie, auf welcher die Kritik der Kunst beruht. Sie ist ein Zusammenhang von Erkenntnissen, die eine allgemeine Bedeutung haben, sich aber auf das Besondere, auf die einzelnen Erschei-

nungen beziehen sollen. Bei Ausübung der Kritik betrachten wir das allgemeine Gesetz nicht als solches, sondern nur in Beziehung auf das besondere Kunstwerk. Auch hier wird also das allgemeine Gesetz und ein Zusammenhang von Regeln als etwas Allgemeines vorausgesetzt, das nur erkannt wird in der Vergleichung mit dem gegebenen Stoffe.

Auch bei diesen besonderen Lehrarten über die Kunst wird also nothwendig etwas Wesentliches vorausgesetzt, das in dem menschlichen Bewußtsein selbst gegründet ist. Es bleibt aber immer die Frage nach den letzten Gründen übrig, die weder Technik, noch empirische Theorie lehren kann, sondern allein die Philosophie, welche die inneren Gründe der Ueberzeugung aufdecken und Alles auf das menschliche Bewußtsein zurückführen soll.

Hierin liegt zugleich die Rechtfertigung unseres Unternehmens, die Kunst durch Philosophie behandeln und zur Einsicht bringen zu wollen, wogegen man mancherlei Einwendungen zu machen pflegt. Man beschwert sich über die Anmaßung der Philosophie, auch Kunst und Religion untersuchen zu wollen. Man wähnt, diese Dinge lassen sich nicht auf Begriffe zurückführen, nicht in Gedanken auflösen, sondern können nur durch sich selbst begriffen werden. Das Genie, meint man, sei ein unmittelbares Einschlagen des höheren Feuers in den Stoff, ein Wunder in der gewöhnlichen Welt.

Bestände die Philosophie in nichts als bloß formalen Beziehungen, so hätte man Recht. Aber hierin gerade liegt die größte Verwirrung, daß man die Philosophie mit dem gemeinen Verstande, mit der bloß formalen Logik verwechselt. Wäre das bloße Beziehen von Denkbestimmungen die Handlungsweise der Philosophie, so könnte sie freilich nicht in

das Wesen der Dinge eindringen, und wäre etwas Nichtiges und Leeres. Es ist aber vielmehr der eigentliche Beruf der Philosophie, die Thatsachen der Erkenntniß zu ergründen, in welchen sich das Wesentliche, die Ideen unserer Erkenntniß offenbaren.

Das Bedürfniß einer philosophischen Betrachtung giebt sich in der Kunst selbst bei der gemeinen Ansicht kund. Was die Philosophie bei der Kunst solle, ist freilich nicht geradezu zu beantworten. Auf die Frage: „kann die Philosophie der Kunst Künstler bilden?" muß man schweigen. Die besondere Ausübung der Kunst kann die Philosophie nicht lehren, noch weniger dem Künstler das Wesentliche einpflanzen, dessen Voraussetzung die Technik fordert. Dies läßt sich nicht ersetzen durch die Philosophie der Kunst; es muß dem Gemüthe des Künstlers von oben gegeben sein. — Also wird vielleicht die Philosophie der Kunst das bessere Empfinden oder Verstehen der Kunstwerke bewirken und das ergänzen, was die Kritik nicht erreichen kann? Es scheint, als könnte man diese Frage zuversichtlicher bejahen. Allein auch dieses kann die Philosophie der Kunst nicht leisten: denn zum sogenannten Geschmack gehört auch eine ursprüngliche Anlage im Menschen, etwas in seinen Gründen Unbewußtes, das die Philosophie nicht hervorzubringen vermag. — Die Philosophie kann überhaupt nichts schaffen. Könnte sie das, so wäre sie die Kraft und Macht des Schöpfers selbst, was nur frevelhafte Anmaßung behaupten kann.

Man könnte demnach glauben, eine Philosophie der Kunst habe gar keine Wirkung. Die Philosophie überhaupt aber soll deutliche, klare Einsicht bewirken, ein Bewußtsein nicht bloß von dem Erscheinenden, sondern von den innersten

Gründen der Dinge. Schaffen kann sie nicht die religiöse Begeisterung, nicht das Künstlergenie; aber was darin vorgeht, kann sie in seinen innersten Gründen zur Einsicht bringen. Kommen die innersten Gründe der Dinge für uns zur Einsicht, wird diese Einsicht unser herrschender Zustand, so wird dadurch unser ganzes Bewußtsein veredelt, zu seiner eigentlichen Bestimmung erhoben. Diese Veredelung muß auch auf das wirken, was wir ausüben, muß also auch den ausübenden Künstler mit Bewußtsein bilden lehren; nicht mit dem zerlegenden, sondern mit dem höheren Bewußtsein, welches unmittelbar einsieht, wie die Ideen zur Erscheinung werden. — Aber auch der, welchem die Kunst Gegenstand der Beurtheilung oder des Genusses ist, wird durch die Einsicht in die Gründe die Kunstgegenstände ganz anders betrachten lernen. — Diese Einsicht ist das höchste Ziel aller unserer Bestrebungen, in sofern sie auf Erkenntniß gehen.

Der Zweck unserer Unternehmung ist demnach: zur Einsicht zu bringen, was das Wesen der Kunst, was im Künstler thätig ist, welche inneren Gründe das Kunstwerk zu der bestimmten Offenbarung der Idee machen. Wir werden uns größtentheils an den gegebenen Stoff halten, um daran jene Gründe zu entdecken. Wir werden kein Ideal einer Kunst aufstellen, wie sie sein sollte. Schaffen können wir nichts; aber in dem Geschaffenen den wesentlichen Kern aufsuchen, ist unsere Aufgabe. Daraus, daß man die Kunst anderswo sucht, als in ihr selbst, entstehen nur Verirrungen. Wir müssen annehmen, daß die Welt nie ohne das eigentliche innere Wesen gewesen ist, noch jemals sein kann; und nur die vorhandenen Resultate haben wir zu benutzen, nach-

dem wir sie vor allen richtig beurtheilt und die wahren von den falschen unterschieden haben.

Zum Schluß noch eine Bemerkung über die Wichtigkeit der philosophischen Kunstlehre mit besonderer Rücksicht auf unsere Zeit. Die Kunst und das Schöne sind vorzüglich geeignet, den Menschen zu jenem Streben nach Einsicht, mithin zur Philosophie anzuregen. Die Kunst tritt in dieser Hinsicht zu unserer Zeit an die Stelle, die im Alterthum die Mathematik einnahm, welche die Alten für die beste Einleitung zur Philosophie hielten. In der Mathematik ist aber die Anschauung eine bloß formale, worin es nur auf die Reinheit der Beziehungen, auf die Evidenz ankommt, deren Beobachtung ein Geschäft des bloß verknüpfenden Verstandes ist. — Die Kunst hat mit der Mathematik darin etwas Aehnliches, daß wir in gegebenen Anschauungen Ideen wahrnehmen, daß in der Erscheinung etwas Wesentliches, Inneres liegt, das über die Erscheinung hinausgeht. Dies Wunder der unmittelbaren Anschauung von Begriffen in der Erscheinung muß uns reizen, in die innere Natur seines Geheimnisses einzudringen und uns an die Wahrnehmung von Begriffen in der Besonderheit der erscheinenden Wirklichkeit gewöhnen. Die Gründe, durch welche es möglich ist, daß sich in einer äußeren Erscheinung Ideen offenbaren, leuchten uns nicht unmittelbar ein, und die Untersuchung eines so wunderbaren Geheimnisses muß uns die beste Richtung zur Philosophie geben, deren wesentliche Aufgabe es ist, zu untersuchen, wie in dem Gegenwärtigen das Wesen, in der besonderen Erscheinung die allgemeine Idee enthalten ist.

Historische Einleitung.

Wir müssen uns hier auf das beschränken, was sich unmittelbar auf unser gegenwärtiges Unternehmen bezieht, und können mithin keine vollständige Geschichte dieser Wissenschaft, keine genaue Entwickelung des Historischen geben, die in die Geschichte der Philosophie überhaupt gehört, und nur in dieser ihre vollständige Bedeutung gewinnt. Dies ist um so mehr der Fall, da manche Ideen lange Zeit ganz schlummern, so daß ihrer kaum Erwähnung geschieht, und nur gewisse Epochen in dem historischen Fortgange der Philosophie das abgesonderte Hervortreten solcher Ideen veranlassen. So verhält es sich fast mit allen Principien besonderer ethischen Wissenschaften. Die Wissenschaften von der Kunst, vom Staate, vom Recht, sind erst in neueren Zeiten abgesonderte Disciplinen geworden, nachdem sie lange nur stückweise in dem Ganzen der Ethik überhaupt behandelt wurden. Die allgemein historische Betrachtung dieser Gegenstände in ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen der Philosophie gehört daher in die Geschichte der Philosophie überhaupt. Hier können nur einzelne einflußreiche Behandlungen der Aesthetik, Principien, die mehreren Systemen zum Grunde liegen, an sich betrachtet und daraus die allgemeinen

Bestimmungen zur Vergleichung mit unserm Princip gezogen werden.

Unter den Griechen hatten Mehrere wenigstens die Grundsätze dieser Wissenschaft auf eine bestimmte Weise gefaßt, obgleich sie dieselben nicht in besonderen Lehrgebäuden darstellten. Platon hat das Schöne fast nie als eigenthümlichen Gegenstand, sondern nur gelegentlich bei andern dialektischen Bestrebungen betrachtet. Der Begriff des Schönen war noch nicht so bestimmt von andern ethischen Begriffen abgesondert. Platon's Meinungen darüber können daher nur nach zerstreuten Winken angedeutet werden. Vermöge der Vermischung aller ethischen Principien wird das *καλὸν* immer mit dem Guten auf einen Begriff zurückgeführt, und steht immer zugleich im Sinne des **honestum** und **decorum**; daher auch die Verknüpfung von *καλὸν καὶ ἀγαθόν*. Es ist überall nur die erscheinende Seite des Guten. Dies wäre jedoch falsch, wenn wir den Begriff des Guten nach neuerer Philosophie ansehen. Bei den Alten lag darin zugleich die Vorstellung einer Wirksamkeit, eines Schaffens aus dem höchsten Begriff; daher das Schöne damit verschmolz.

Ein lebendiges Beispiel hiervon giebt Platon's Phädros. Dieser Dialog beschäftigt sich zwar nicht ausschließlich mit dem Schönen; aber wir sehen daraus, was Platon unter dem *καλὸν* in Beziehung auf das höchste Princip der Sittlichkeit versteht. Das Höchste, die Idee von Allem, das Vollkommene wird selbst als ein Gegenstand betrachtet, welchen die vollkommenen Seelen anschauen und vor dieser Welt angeschaut haben. Indem hier das Absolute als Gegenstand der Anschauung betrachtet wird, zeigt sich schon die

Richtung, dasselbe als eins mit dem Schönen anzusehen. So faßt es Platon auch wirklich, wenn er sagt, die Seelen treffen in der gegenwärtigen Welt gewisse Gegenstände an, welche sie an jenes Vollkommene erinnern, und diese Gegenstände sind schön. Diese Darstellungsart, die im Phädros ganz bildlich und mythisch ausgeführt wird, zeigt, daß Platon sich unter dem Schönen eine Erscheinung denken mußte, die etwas Wesentliches enthält, wobei wir uns eines Vollkommenen bewußt werden. Es liegt also darin, was schon oben angedeutet ist, die Nothwendigkeit der Idee im Schönen.

Von einer andern Seite führt der größere Hippias auf dasselbe Resultat hin. Dieser Dialog ist ganz dialektisch. Der Philosoph fängt daher seine Untersuchung von außen an, was im Phädros umgekehrt ist. Indem er den Sophisten Hippias fragt, was das Schöne sei, nennt dieser einzelne schöne Gegenstände. Sokrates führt ihn zu der Einsicht, daß in diesen einzelnen Dingen nicht die Schönheit an sich liegen könne, daß man auf die Idee der Schönheit zurückgehen müsse, die hier von dem Angenehmen und Nützlichen bestimmt unterschieden wird. Aber mit dem Wesen des Guten fällt das Schöne auch hier zusammen.

Die im Phädros ausgesprochene Idee ist noch in andern Platonischen Dialogen enthalten. Man könnte Einwendungen dagegen machen, daß dies wirklich die Platonische Ansicht sei, wenn man sich erinnert, was Platon in der Republik gegen Ende des 2ten Buches und im Anfange des 3ten, auch im 10ten Buche gegen die Dichter äußert, die er hier verfolgt und in seinem vollkommenen Staate nicht dulden will, weil sie lügen. An einem andern

Orte, in den Gesetzen, giebt er eine Anweisung, wie der Gesetzgeber lügen solle, um durch mythische Vorstellungen der Jugend Gewöhnung beizubringen. Die Dichter aber erziehen nicht auf diese Weise, sondern verbreiten verkehrte Vorstellungen, und dies ist der Grund seiner Angriffe gegen dieselben. Auf dem Standpunkte der Platonischen Republik als eines idealen Kunstwerkes können wir jene Angriffe rechtfertigen. Denken wir uns den Staat als Gesammtheit des ganzen sittlichen Lebens selbst als ein Kunstwerk, so muß die Poesie oder die Kunst selbst als in diesem Staate aufgegangen erscheinen. Dies war Platon's Meinung, welcher wir freilich nicht beipflichten würden. Doch gehört dies mehr in die Politik. Daß wir als die Quelle dieser Angriffe nicht einen persönlichen Haß des Philosophen gegen die Dichter voraussetzen dürfen, beweist das Ende der Stellen im 3ten und im 10ten Buche, wo er die Dichter als angefüllt von einem göttlichen Wesen, als inspirirt ansieht. Es zeigt sich dies ferner ganz klar im Gastmahl, wo von dem Schönen vorzugsweise gehandelt wird. Den Ausdruck einer göttlichen Inspiration müssen wir mythisch nennen; es liegt aber in den mythischen Ausdrücken Platon's ein gewichtiger Sinn; denn sie sind nicht bloße Allegorien oder Vergleichungen. Auch im Ion, dessen Echtheit freilich verdächtig ist, sind die Dichter von der Gottheit selbst begeistert, und begeistern wiederum ihrerseits die darstellenden Künstler.

Das Zusammenfließen des Schönen und Guten ist nach dem ganzen damaligen Standpunkte reich an Einfluß auf die Platonische Philosophie. Daß aber Platon gegen die Poesie, besonders die dramatische, eingenommen war, da-

von finden sich auch äußere Gründe in der Sinnesart des Volkes, dessen sinnliche Richtung zu Platon's Zeit fast ganz auf die Kunst hinaus ging, wogegen andere Ideen sehr zurücktraten. Uebrigens verwirft er im Gorgias alle griechischen Politiker, Aristides ausgenommen, eben so wie in der Republik die Dichter, vom rein speculativen Gesichtspunkte aus. — In der Hauptsache hat Platon den wahren Gesichtspunkt gefunden.

Aristoteles hat nicht das Schöne und die Kunst überhaupt, wohl aber die Poesie insbesondere in seiner Poetik behandelt. Hier tritt uns eine andere Schwierigkeit entgegen: die Trennung nämlich in Empirie und formale Logik, wodurch seine Philosophie das Zusammengehörige sondert. Die Stoffe nimmt Aristoteles fast immer als gegebene an, und sucht sie in formalen Zusammenhang zu setzen; doch liegt in der Regel eine höhere Ansicht zum Grunde, und er trifft bewundernswürdig, obgleich er nicht die inneren Gründe zum Bewußtsein bringt. So sieht er auch die Kunst als etwas Gegebenes an, leitet sie von dem Triebe der Nachahmung her, und raisonnirt über das Gegebene. Der platte Gedanke der bloßen Nachahmung aber, den ihm die Neueren untergeschoben haben, ist ihm fremd. Er hat nie gesagt, daß das in äußeren Gegenständen zufällig Gegebene Zweck der Kunst sei. Der Ausdruck, dessen er sich bedient, ist das Wort *μίμησις*, welches nicht durch das deutsche Nachahmung erschöpft wird. Besser wäre Darstellung; denn an Copie der erscheinenden Wirklichkeit ist dabei nicht zu denken. Daß Aristoteles unter dieser *μίμησις* etwas Höheres dachte, eine Bildung aus einem Princip, nicht nach der bloßen Wahrnehmung, läßt sich aus der Richtung seiner

ganzen Poetik beweisen. Er sagt, der Dichter müsse nicht darstellen, was geschehen sei, sondern was nach Gesetzen der Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit hätte geschehen sollen, — empirische Ausdrücke, deren Grund darin liegt, daß das Wahre, der eigentliche Mittelpunkt, bei ihm nicht zur Einsicht gebracht wird. Die physikalischen Poeten (φυσιολόγοι), die bloß Natur schildern, rechnet er nicht zu den Dichtern, weil sie nicht nachahmen oder vielmehr nicht darstellen, sondern bloß lehren, was ist. Auch Dichter, die den Menschen darstellen, wie er gewöhnlich ist, erhebt er nicht zum Range echter Künstler.

Hieher gehört auch seine gewöhnlich mißverstandene Lehre von der Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie. Die Tragödie, sagt Aristoteles, soll Furcht und Mitleid erregen, nicht wie im gemeinen Leben, sondern so, daß diese Gemüthsbewegungen zugleich gereinigt werden. Es liegt darin deutlich die Forderung von etwas Höherem. Das Wort κάθαρσις, dessen sich Aristoteles bedient, ist auch ein mythischer und religiöser Ausdruck, die Befreiung von einem gewissen zauberhaften Banne, von religiöser Schuld u. dergl. bezeichnend. So sieht nun Aristoteles auch die Leidenschaften an als etwas den Menschen Verunreinigendes, was gereinigt werden soll, indem es auf eine idealische Weise erregt wird. Die unreinen Leidenschaften werden veredelt durch die Darstellung in einer höheren idealen Form. Uebrigens soll die Tragödie nicht überhaupt die Leidenschaften reinigen, wie es Viele unrichtig gefaßt haben; Aristoteles sagt ausdrücklich: Furcht und Mitleid sollen gereinigt werden und dergleichen Leidenschaften. Diese Affecten sollen zwar empfunden werden, aber auf die rechte Art, nicht als bloß

aus der sinnlichen Erscheinung herstammend, sondern auf wesentlichen Begriffen beruhend. Die Kunst soll von dem Wahnsinne der Leidenschaften heilen durch Mittheilung einer höheren Begeisterung. Dies ist Aristoteles Sinn, wie aus mehreren Stellen ganz klar wird, z. B. Polit. VIII. 6, 15, wo er über das Flötenspiel als ein Mittel der κάθαρσις spricht. Vergl. 7, 4.

Wenn er ferner von der Gestalt des Schönen spricht, so setzt er die Schönheit in Größe, Maaß und Ordnung. Ein schöner Gegenstand muß nicht zu klein und nicht zu groß, und die Größe muß durch Maaß und Ordnung übersehbar sein, — lauter äußere Kennzeichen, die aber auf eine innere Vollkommenheit deuten und einen in den Dingen selbst waltenden Verstand voraussetzen, mithin auf einem Begriffe beruhen. Man muß bei Aristoteles immer den Zusammenhang des Ganzen betrachten; hat er gleich die Sache nur aus formalen Gesichtspunkten angesehen und dargestellt, so liegt doch in dem scheinbar Formalen ein wesentlicher Gehalt.

Unter den Neuern, die Aristoteles sehr hoch stellten und als Vorbild betrachteten, steht Lessing oben an. Er polemisirte mit Glück gegen die Fesseln der französischen Dramaturgie, achtete aber dennoch Aristoteles sehr hoch. Vermöge seines sehr scharf raisonnirenden Verstandes ging sein Verfahren selbst, wie das des Aristoteles, immer nur auf das Ordnen, auf das Formale; aber es drückt sich in seinen Gedanken durchgängig das Wahre aus. Wenn Lessing den Aristoteles einen Euklides der Poeten nennt, so geht er darin wohl zu weit; von seinem Standpunkte aber ist seine Liebe für Aristoteles nicht zu verwerfen. Er war

ein einsichtsvoller und billiger Verehrer des Aristoteles, und diese Verehrung hat bei ihm die schönsten Früchte getragen.

Weniger läßt sich dies von den Franzosen und Engländern sagen. Bei ihnen herrscht mehr der Name des Aristoteles, als sein System und sein Geist, indem sie alles oberflächlich auffaßten und die inneren Gründe übersahen. Man kann nichts Fruchtloseres kennen lernen, als die Abhandlungen des Corneille über seine eigenen Stücke. — Unter den Engländern hat besonders Pope den Aristoteles sehr verehrt, der wahren Einsicht seines Volkes aber eben dadurch sehr geschadet, indem er sie ihren größten Dichter Shakspeare verkennen lehrte.

Plotin soll nur genannt werden, um zu zeigen, daß die ganz abstracte Betrachtungsweise des Schönen auch schon bei den Alten sich findet. Das Schöne ist ihm die Erscheinung, in welcher die Form der Idee die Materie überwiegt. Die Ideen oder Begriffe müssen sich aber im Stoffe selbst vollständig ausdrücken. Jenes Ueberwiegen der einen Seite kann man nicht anders, als durch eine reflectirte Abstraction bewirkt denken; auf andere Weise ist das abgesonderte Erkennen der Form der Idee unmöglich. Dies sinnliche Schöne ist aber nach Plotin's Ansicht ein unvollkommenes. Das wahre geistige Schöne ist ohne allen äußeren Stoff, und wird erst erkannt, wenn wir uns von diesem Stoffe ganz abgewendet haben, und die Seele die Ideen selbst anschaut. — Man erkennt hier einen Schimmer des Platonischen Lichtes. Platon verstand aber unter seinen Ideen nicht solche durch Trennung von Form und Stoff entstehende Abstracta. In solchen Gespenstern der Einbildungskraft kann die Schönheit nicht bestehen. Platon fand vielmehr gerade darin das

Wesen des Schönen, daß wir durch Wahrnehmung des Stoffes an die Idee erinnert werden. Plotin hingegen nennt die Richtung des Geistes auf das Körperliche ausdrücklich das Häßliche, von dem sich die Seele reinigen und sich dem Geistigen nähern solle; je mehr sie das thue, desto mehr werde sie selbst εἶδος oder Idee. — Darauf beruht Plotin's Theorie vom Schönen; abstract ist diese Betrachtungsweise, weil das Schöne in den bloßen Begriff, in die leere Form gesetzt wird, da es vielmehr gerade in dem Entgegengesetzten bestehen muß, in der Einheit des Begriffes mit der Materie, in der völligen Durchdringung von Stoff und Form. — Andere Neuplatoniker, besonders Proclus, führen nur die Platonische Einheit des Guten und Schönen weiter aus.

Longin's Schrift von dem Erhabenen wird gewöhnlich hoch gepriesen. Sein Zeitalter ist ungewiß und selbst sein Name nicht sicher. Alles was er über das Erhabene sagt, ist nur auf die Rhetorik berechnet, und seine Schrift vermuthlich nur ein Theil der Rhetorik. Sie bezieht sich nur auf das Technische, auf die Art, wie in der Rede das Erhabene ausgedrückt wird. — Horatius in der Ars poetica und einigen Episteln hat nirgend ein eigentlich philosophisches Princip über die Kunst und das Schöne. — Quintilian ist ein scharfsinniger und geschmackvoller Kenner der alten Literatur, der besonders im 10ten Buche viele glückliche Urtheile über alte Dichter fällt. — Auch Plinius ist als historischer Forscher von Bedeutung.

Hier schließen sich die Neueren an, zunächst die, welche von dem Grundsatz der Nachahmung ausgehen. — Batteux hat durch seine Schriften: „Die schönen Künste auf ein Princip zurückgeführt", übersetzt von Jo-

hann Adolph Schlegel, und „Einleitung in die schönen Wissenschaften", von Ramler übersetzt, in der Theorie des Schönen großen Schaden angerichtet, indem er den Grundsatz der Natur-Nachahmung, auf die platteste Weise verstanden, dadurch verbreitete.

Mehr philosophische Systeme glaubten unter den neueren Nationen einige Deutsche und Engländer aufzustellen. Bei den Deutschen überwog der Formalismus oder Intellectualismus; bei den Engländern war der Sensualismus das herrschende Princip.

Der Stifter der intellectualistischen Ansicht und der Aesthetik überhaupt, als einer besondern Disciplin, ist Alexander Baumgarten, ein Schüler Wolf's. Er geht von dem Princip der Vollkommenheit aus, welches schon bei Wolf allem Ethischen zum Grunde lag. Dennoch ist die Aesthetik Baumgartens nicht ganz ethisch; denn es wird für das Schöne nur die Wahrnehmung der Vollkommenheit in der Wirklichkeit gefordert. Vollkommenheit ist ihm die Beschaffenheit eines Dinges, vermöge deren es seinem Begriffe angemessen ist. Diese Bestimmung aber wird dadurch bedenklich, daß unter dem Begriffe nach Wolf die leere Form, die bloße Definition verstanden wird. Jene Vollkommenheit nun läßt sich nach Baumgarten nur durch den Verstand, durch das logische Vermögen erkennen, welches die Quelle der höheren Seelenkräfte nach Wolf's Unterscheidung ist. Zur Wahrnehmnng aber hilft diese bloß logische Erkenntniß der Vollkommenheit nichts, und das Schöne besteht nun eben darin, daß die Vollkommenheit einer Sache in ihrer Erscheinung wahrgenommen wird. — Ein Gefühl vom Richtigen läßt sich hier nicht verkennen.

Nun ist aber die Wahrnehmung nach Baumgarten's Bestimmung die Erkenntnißart der Dinge nicht nach ihrem Begriff, sondern wie sie gegenseitig in einander einfließen und den Begriff trüben und verwirren, mit einem Worte: die verworrene Erkenntniß der Leibnitz-Wolf'schen Vorstellung gemäß. Die Seelenkräfte, welche sich mit der Wahrnehmung beschäftigen, sind die niederen; und auf diesen beruht also auch die Darstellung des Schönen. Ja auch das Genie erklärt Baumgarten als eine vorzügliche Macht der niederen Seelenkräfte.

Baumgarten's Nachfolger hatten fast alle seine Vorstellung nicht einmal begriffen. Sie entwickeln in der Regel nur psychologisch, wie wir den Begriff verworren wahrnehmen. Sie setzen an die Stelle des Begriffes meistens gar die Zweckmäßigkeit der Dinge, und man verstand nun unter Vollkommenheit nichts anders als Zweckmäßigkeit. So überschritt man Baumgarten's eigenes Princip, dessen Vollkommenheit keinesweges die Zweckmäßigkeit ist; denn diese geht nach außen, während die Vollkommenheit die Beschaffenheit des Gegenstandes an sich selbst und in Beziehung auf sich selbst ist, und durchaus auf keiner Vergleichung des Dinges mit dem Aeußeren, sondern bloß auf Vergleichung des Dinges mit seinem Begriffe beruht.

Verstehen wir aber auch Baumgarten recht, so ist doch in seiner Lehre ein Widerspruch. Kann der Begriff nur durch den Verstand wahrgenommen werden, so geschieht dies nur in dem Grade, als sich die Seele von der Verwirrung der Wahrnehmung befreit und zur Abstraction erhebt. Was aber durch die verworrene Erkenntniß wahrgenommen wird, kann nicht als dem Princip der Vollkommen-

keit entsprechend angesehen werden. — Eine Ausflucht fand Baumgarten in dem Terminus „sinnliche Vollkommenheit“, worin aber ein Widerspruch mit seinem eigenen Systeme liegt, indem dieser Ausdruck den ersten Prämissen widerstreitet. Die einzige Beschönigung wäre dadurch möglich, daß man annähme, der Begriff durchdringe auch die sinnliche Wahrnehmung stufenweise, und sei mithin auch in dieser, wenn gleich in getrübter Gestalt, vorhanden. Das Schöne würde aber dann nur in der Betrachtungsweise, nicht in dem Gegenstande liegen; es würde nur eine Form sein die Dinge zu betrachten, vermöge deren wir bei der Wahrnehmung zugleich auf den Begriff reflectiren. Nach der ganzen Wolf'schen Art zu denken, giebt es aber keinen Unterschied zwischen Form und Inhalt, wenigstens nicht, in sofern dieser der Begriff ist. Ist nun auch das Verhältniß des Begriffes zum Stoffe nur formell, so könnte die Reflexion auf den Begriff nur darin bestehen, daß wir durch Abstraction nach und nach das Sinnliche des Gegenstandes wegschafften. So würde aber durch Abstreifung des Sinnlichen das Schöne selbst aufgehoben. Dieses System ist also voll von Widersprüchen, welche jedoch bei den Anhängern der Wolf'schen Philosophie nicht zum Bewußtsein kamen, da jene Ideen gleich ursprünglich auf eine todte und stumpfe Weise gefaßt wurden.

Nichts destoweniger hat dieses System lange gewirkt und dazu beigetragen, falsche Vorstellungen zu verbreiten. Das Schöne wird darin besonders dadurch herabgesetzt, daß immer nur von der körperlichen, sinnlichen Schönheit die Rede ist. Das Sinnliche, als charakteristisch für das Schöne betrachtet, beschränkt den Begriff, indem es das Dasein

einer geistigen Schönheit ausschließt. Aus dieser Vorstellung entstand auch der ganz verwerfliche Ausdruck: „schöne Wissenschaften", im Gegensatz gegen die schönen Künste, die nur auf das Sinnliche Bezug haben sollten. Eine Ahnung des Wahren liegt bei Baumgarten in der Anerkennung, daß im Schönen ein Verhältniß der Verknüpfung des Begriffes und der Erscheinung sich findet, welches der Verstand nicht erklären kann. Diese Ahnung, daß auf einem dritten Standpunkte Begriff und Erscheinung auf höhere Weise verbunden sind, ist in diesem Systeme wirklich ausgesprochen.

Unter Baumgarten's Nachfolgern, die zum Theil über sein Princip hinausgehen, beschäftigte sich Mendelssohn fast nur mit psychologischen Untersuchungen über die größere oder geringere Klarheit des Begriffes. Andere schoben den Begriff der Vollkommenheit dem des Guten unter: so Sulzer; oder den bloß abstrakten Begriff ohne Vermischung mit dem Sinnlichen: so Eberhard. — Sulzer unterscheidet Gutes, Vollkommenes und Schönes. Er sagt: das Vollkommene gefällt uns wegen seiner Kraft, sich seinem Begriffe gemäß zu erhalten, betrachtet also dasselbe bloß in seiner Aeußerung in der äußeren Erscheinung. Das Gute, sagt er, gefällt wegen seiner materialen Einwirkung, das Schöne wegen seiner äußeren Gestalt. Am Ende aber heißt es bei ihm, das Schöne gefalle, weil das Gute sich darin ausdrücke! — Eberhard spricht in seiner Aesthetik in Briefen zuerst von dem, was gefällt, und sucht das Schöne darin, daß der Gegenstand ein leichtes Spiel der Seelenkräfte bewirke. Sein Endresultat aber ist: das Schöne solle ein Ideal enthalten, und dieses sei das reine Bild des

Gegenstandes, von allen Zufälligkeiten und Besonderheiten geläutert; also nichts anderes, als der bloße abstrakte Begriff.

Die Engländer waren im ganzen achtzehnten Jahrhundert Sensualisten, und zwar nicht bloß in der Aesthetik, sondern auch in der Moral. Als Stifter des moralischen Sensualismus ist Shaftesbury anzusehen, von welchem eine ganze Schule ausgeht, obgleich er kein eigentliches System begründet hat. Sein Grundsatz ist: bei allem Praktischen könne in Beziehung auf das menschliche Gemüth allein die allgemeine Uebereinstimmung der Menschen unter einander das Kriterium des Wesens der Dinge sein. Das Gute ist ihm bloß das Allgemeingültige; die besonderen einzelnen Neigungen werden zum Guten erhoben, wenn sie von Allen als dem menschlichen Geschlechte gemeinsam und zuträglich erkannt werden. Alles beruht auf dem common sense, der auch bei allen späteren englischen Moralisten als Princip gilt. — Der Begriff des Schönen ist nach Shaftesbury's Ansicht mit dem des Guten und Wahren ganz derselbe; nur daß in jenem die widersprechenden Kräfte und Thätigkeiten sich in einander verschmolzen, in einander übergehend finden, und alle Besonderheiten sich in eine gemeinsame Wahrnehmung vereinigen. Es findet sich in diesem Systeme, wie bei Baumgarten, die Verbindung eines Einfachen mit einem Mannichfaltigen; nur daß das Mittel dieser Verbindung, das Ausgleichen der Gegensätze nicht in den Verstand, sondern in die Sinnlichkeit gesetzt wird.

Selbst das Moralische hat Adam Smith als Sache einer bloßen sinnlichen Empfindung angesehen, aber der einer gemeinsamen Gattungs-Sinnlichkeit. Was im Sinnlichen allgemein geltend ist, ist nach der Meinung dieser Sensua-

listen das Höhere, das Moralische; der Egoismus ist ihnen das Princip des Bösen, der Gemeinsinn das Princip des Guten, — eine sehr empirische und zugleich politische Ansicht.

Ausführlicher wurde Shaftesbury's System von dem Schotten Hutcheson dargelegt, welcher über die Entstehung der Ideen vom Schönen geschrieben hat. Nach ihm ist ein eigener innerer Sinn zur Wahrnehmung des Schönen vorhanden, die keine Function des Verstandes ist. Dieser innere Sinn wird erregt durch das Verhältniß des Einförmigen und Verschiedenen nach folgendem sonderbaren Axiom: Wenn sich in den schönen Gegenständen die Einförmigkeit gleich verhält, so verhält sich die Erregung des Sinnes wie die Verschiedenheit derselben; ist die Verschiedenheit gleich, so verhält sich die Erregung des inneren Sinnes nach dem Maaße der Einförmigkeit derselben. Auf dies Verhältniß gründet Hutcheson das Wohlgefallen an der Aehnlichkeit einer Nachahmung mit dem Original. Die Entstehung dieses Sinnes für das Schöne, welcher dem Menschen nothwendig sei, weiß er nicht nachzuweisen; er schreibt ihn unmittelbar der Güte Gottes zu.

Andere haben das Verhältniß des Einförmigen und Verschiedenen mehr ins Einzelne verfolgt. Auf dieser Betrachtung beruht Hogarth's Untersuchung über das Schöne. Er findet den Grund des Schönen in einem leichten Spiele des Gemüths, das durch unmerkliche Hindernisse in Thätigkeit gesetzt wird; also in eine Afficirung des Einfachen in uns durch das Mannigfaltige. Daher gilt ihm die Wellenlinie als die Grundform des Schönen, da in ihr eine einförmige Richtung mit Mannichfaltigkeit der Bewegung sich vereinigt.

Bedeutender ist **Edmund Burke's** Theorie, der zwar auch Sensualist, aber der vorzüglichste und geistreichste unter dieser Klasse der Philosophen ist. Das ganze menschliche Gemüth besteht nach ihm aus zwei Grundtrieben: dem Triebe der **Selbsterhaltung** und der **Geselligkeit**. Die Selbsterhaltung ist Princip der Besonderheit, der Individualität; die Geselligkeit Princip des Gemeinsamen im Menschen, der allgemeinen Vernunft. Weder das eine, noch das andere ist allein der Grund des Guten oder des Bösen. Beide Triebe müssen in einander übergehen, um etwas Vollkommenes zu bilden; denn in der Getrenntheit arten sie beide in Begierde aus. Werden sie mit einander vermischt, so beruht auf dem Triebe der Selbsterhaltung die moralische Kraft, die Selbständigkeit; auf dem der Geselligkeit die Liebe und das edlere Anschließen. — Selbst in diesem Sinne aber müssen beide nicht unmittelbar ins Leben eingehen, wenn sie das Schöne bilden sollen; sondern sie dürfen nur auf die Einbildungskraft wirken, nur durch diese aufgefaßt, nicht in der äußeren Erscheinung wahrgenommen werden. Dann bildet sich ein Gegensatz zwischen dem **Schönen** und dem **Erhabenen**.

Auf dem Triebe der Selbsterhaltung beruht das **Erhabene**; auf dem der Geselligkeit das Gefühl des Schönen. Jenes wird durch furchtbare, gefährlich scheinende Gegenstände erweckt, die unsere Individualität bedrohen. Dieses Schreckliche und Furchtbare muß aber nicht wirklich gefährlich sein, nicht wirklich Furcht erwecken, sondern nur in unserer Einbildungskraft den Trieb des Widerstandes erregen. Die Erhabenheit liegt also nicht allein in der Größe der Gegenstände, noch in ihrer Macht, sondern in Erscheinun-

gen, die so beschaffen sind, daß sie in der Einbildungs-
kraft die Erinnerung an beides erregen. Es kann daher ein
Negativ-Erhabenes geben, z. B. eine große Leere u.
dergl., worin wir unsere Persönlichkeit zu verlieren fürchten,
und wodurch eben darum der Trieb der Selbsterhaltung in
der Einbildungskraft aufgeregt wird. Burke sucht dabei vor
dem Vorurtheile zu bewahren, als bestehe das Vergnügen
am Erhabenen, z. B. am Tragischen, darin, daß wir uns
bei großen Gefahren in Sicherheit fühlen. (S. **Lucret. de
nat. rer. II.** im Anfange). Das Vergnügen an tragischen
Begebenheiten entsteht nach ihm vielmehr aus der Sympa-
thie, indem wir nämlich in unserer Einbildungskraft das-
selbe Leiden, welches wir anschauen, empfinden, nur nicht
als wirkliches. Auch wird ein gemeiner, gewöhnlicher Schmerz
die geforderte Empfindung nicht erregen, sondern nur eine
Gewalt, gegen die unser Widerstand verschwindet, wie die
des Schicksals. Wären wir aber nicht selbst in Sicherheit,
setzt Burke hinzu, so würde freilich jenes Vergnügen nicht
aufkommen können.

Das Schöne beruht auf dem Triebe der Geselligkeit.
Es ist das, was zum Anschließen einladet, zum Verbinden
mit dem schönen Gegenstande reizt, also den Trieb der Ge-
selligkeit anregt. Es ist das Milde, Sanfte, aber zugleich
leise Widerstrebende, damit der Trieb erst aufgeregt werde.
Mithin darf keine Verknüpfung schon vorausgesetzt sein, kein
Anschließen ohne alles Bestreben Statt finden, sondern ge-
ringe Hindernisse, die sich immer wieder ausgleichen lassen.
— Zuletzt sagt Burke, um die eigentlichen Gründe auszu-
drücken, ganz physiologisch: Das Schöne bringe in uns ein
Gefühl einer angenehmen Abspannung der Nerven hervor;

das Erhabene dagegen spanne die Nerven an, jedoch ohne daß diese Anspannung schmerzhaft sei. Sie müsse vielmehr angenehm sein, wie jene Abspannung, die nicht Folge eines wirklichen Genusses, sondern nur eines Genusses der Einbildungskraft sein dürfe.

So sehen wir ein Bild sinnlichen Genusses in der Einbildungskraft vor uns; obgleich Burke durch den common sense dem auszuweichen sucht. Die Annahme eines solchen allgemein gegründeten Triebes und eigenthümlichen Sinnes für das Schöne läßt sich aber mit den hier gegebenen bloß äußerlichen Wirkungen nicht vereinigen. Beides widerspricht sich in sich selbst, und dies System lößt in seinen Resultaten sein eigenes Princip wieder auf. Im intellectualistischen und sensualistischen Systeme finden sich dieselben Widersprüche; nur daß in jenem alles vom Begriffe, in diesem alles von der Sinnlichkeit ausgeht.

Es folgen nun höhere Bestrebungen bei den Deutschen, zunächst mehr praktische von Seiten ausgezeichneter Geister, die unbewußt den Sinn des Schönen erkannten. Von Winkelmann ist alle höhere Ansicht und aller bessere Sinn in der Kunstbetrachtung ausgegangen. Zwar hat er nie ein theoretisches System aufgestellt, sondern äußert nur seine Ideen bei der Betrachtung plastischer Kunstwerke, wobei er weder vom Begriffe noch von der Sinnlichkeit ausgeht. Er sagt: die Idee der Schönheit sei in Gott, und von diesem gehe sie als Erscheinung in die einzelnen Dinge über. Dieser Gedanke beweist Winkelmann's hohen Sinn, wozu alle seine Werke die Belege liefern. Selbst in der kleinen Schrift über die Fähigkeit das Schöne zu empfinden, zeigt sich ein tiefes Streben, ungeachtet man-

ches Fehlerhaften im Einzelnen. — Bei seiner Ausübung der Kritik geht er überall auf eine unmittelbare Anschauung des Schönen aus, wogegen die Ausführung des Besonderen oft zu kurz kommt. Er faßt die Idee des Schönen, als im höchsten Bewußtsein enthalten, besonders da rein auf, wo, vornehmlich bei den alten Griechen, ein strenger Styl vorkommt. Bei den mehr Gebildeten sieht er mehr auf Vollendung der äußeren Verhältnisse und Formen, als auf die höchste Idee. — Den lebendigen Quell des echten Gefühls für das Schöne hat er unstreitig den Neueren eröffnet, und ist als der Vater der besseren Erkenntniß anzusehen. Indessen fand er in seiner Zeit noch wenig Theilnahme und Anerkennung. Selbst Raphael Mengs geht noch mehr auf abstracte Begriffe aus, als auf Winkelmann's lebendige Begeisterung.

Lessing, der zweite Wiederhersteller richtigerer Ansichten, ging nicht wie Winkelmann von einer inneren Anschauung aus, sondern von ihrer Entfaltung in den besonderen Verhältnissen der Wirklichkeit. Er beschäftigte sich besonders mit der Poetik. Zwar hat er im Laokoon auch über Malerei und Bildhauerkunst geschrieben, gerieth aber hier in Mißverständnisse, die ihn zu keiner Verständigung mit Winkelmann kommen ließen. Nicht mit Unrecht zwar will er die Charakteristik, die Individualität, die Darstellung der Wirklichkeit gegen Winkelmann geltend machen; allein er bedachte nicht, daß er dabei von einem ganz anderen Standpunkt ausging. Was Winkelmann besonders von der Skulptur behauptet, bestreitet Lessing meistens vom Standpunkte der Malerei und Poesie aus. — Lessing schloß sich auf ähnliche Weise, wie Aristoteles, ganz an das Ge-

gebene, Wirkliche an, und suchte dieses durch Kritik einer Idee von der Schönheit anzupassen. Die höchsten Ausdrücke, zu denen er gelangt, sind daher fast immer formale. Sein Bestreben war besonders polemisch, negativ, und seine schönsten Ideen stellt er nur bei polemischen Anlässen dar. Er wollte die Poesie von den französischen conventionellen Regeln der Poetik, besonders der Dramaturgie befreien, ging aber noch weiter, indem er nicht bloß diese Gesetze, sondern alles bloß conventionell Gesetzgebende für willkürlich erklärte; daher er auch das Augustische Zeitalter mit großem Recht angreift. Er sucht immer die allgemeine Form des Schönen, ohne ein eigentliches Princip desselben angeben zu können; oft verspricht er, das Wesen der Sache aufzudecken, täuscht aber immer die Erwartung. — In der lebendigen Betrachtung des gegebenen Besonderen liegt seine Vortrefflichkeit und seine Aehnlichkeit mit Aristoteles; auch, da er immer auf das Formale hinausgeht, mit Kant, als dessen Vorläufer er angesehen werden kann.

Herder mischte sich in Winkelmann's und Lessing's Streit, und erlangte eine gewisse Autorität in der Kunst; jedoch mit Unrecht. Er nahm sich Winkelmann's an, aber nicht aus klarer Einsicht, nicht begeistert wie dieser, sondern durch dunklen Instinkt getrieben, der ihn überall begleitet hat. Daher ist bei ihm alles formlos, alles mehr einzelne Ahnung, einzelner Anflug der Begeisterung, nicht Klarheit und Harmonie. Er hat die Ideen mehr verwirrt, als aufgeklärt und durch seine poetischen Versuche diese Verwirrung noch vermehrt.

Nach diesen nicht eigentlich philosophischen Vorbereitungen treffen wir auf ein speculatives System, nämlich das

Kantische, das noch heut zu Tage, nicht zum Vortheil der Sache, höchst allgemein verbreitet ist. *Kant* nahm die Lehre vom Schönen in die *Kritik der Urtheilskraft* auf, ohne das Schöne als eigenthümlichen Gegenstand der Untersuchung auszusondern. Er behauptet, es könne keine Wissenschaft vom Schönen geben, da dasselbe nichts Objectives, sondern etwas ganz *Subjectives* sei. Die Schönheit liegt also nach ihm nicht in den Gegenständen, sondern in dem Verhältnisse der menschlichen Gemüthskräfte; daher er nie erklären konnte, warum gleichwohl die Gegenstände selbst schön genannt werden und das Subjective dem Objectiven nothwendig folgen muß.

Kant sah ein, daß eine Verbindung Statt finden muß zwischen dem, was dem Begriff angehört, und dem, was in der einzelnen Erscheinung liegt, und daß dieses Verhältniß nicht das ist, welches der Verstand durch Abstraction hervorbringt. Es müsse also, meint er, zwischen dem Begriff und dem Dinge eine ursprüngliche Einheit und Harmonie vorausgesetzt werden, die der Verstand nicht erst zu bewirken brauche, sondern die in den Dingen selbst sich finde. Darum setzte er die *Urtheilskraft* als besondere Geistesfähigkeit neben den *Verstand*, indem ihm das Urtheil dadurch begründet zu sein schien, daß das Allgemeine und Besondere auf gewisse Weise schon an sich ursprünglich verbunden seien. Darauf beruht die Kantische Urtheilskraft. Nun entsteht aber die Schwierigkeit, die Seite der Erkenntniß aufzufinden, wo diese Vereinigung statt finden soll. Kant nahm eine zwiefache Weise derselben an: 1) wo der Begriff die Hauptsache ist und die Erscheinung in ihm liegt; 2) wo umgekehrt die Erscheinung die Hauptsache ist und

der Begriff in ihr liegt. Demnach giebt es 1) eine teleologische Urtheilskraft, wo das Mannichfaltige als vom Begriffe abhängig angesehen wird; 2) eine ästhetische, worin das Mannichfaltige angesehen wird als den Begriff enthaltend, dieser in jenem aufgegangen und davon abhängig erscheint. Wir setzen in der Erscheinung einen Begriff voraus, den wir aber nicht durch Abstraction darstellen können, in der Entstehung des Mannichfaltigen eine Zweckmäßigkeit, wovon sich der Begriff nicht angeben läßt; denn sonst wäre das Verfahren Abstraction. Die Wahrnehmung des Schönen beruht also auf der Voraussetzung einer Zweckmäßigkeit in der Entstehung desselben, wovon wir aber den Begriff nicht angeben können. — Das Urtheil über eine solche Zweckmäßigkeit ist das Geschmacks-Urtheil.

Diese Zweckmäßigkeit kann nur die allgemeine Form einer Zweckmäßigkeit überhaupt sein, und wegen dieser rein formalen Beschaffenheit wird dieselbe nachher mit der Kantischen Vernunft-Idee verbunden. Wird die Zweckmäßigkeit im Mannichfaltigen entdeckt als allgemeine Form des Zweckmäßigen, so ist die Erscheinung, in welcher diese Entdeckung geschieht, schön. Das Schöne liegt also nicht in den Gegenständen, sondern nur im Erkenntnißvermögen, und ist daher etwas bloß Subjectives. Der Grund der Schönheit liegt nicht im Stoffe, sondern in dem Urtheil darüber, dem Geschmacks-Urtheil, welches Kant nach den vier Classen der Kategorien näher betrachtet.

Der Qualität nach ist es ästhetisch, d. i. ohne Interesse, auf keinen individuellen Zweck bezüglich. Wir sehen das Urtheil bloß als eine Modification unserer Erkenntniß an; es liegt nur darin, daß die Kräfte der Er-

kenntniß unter sich in die erforderliche Uebereinstimmung treten. Diese Bestimmung des mangelnden Interesse hat allerdings ihren guten Grund. — Der Quantität nach ist das Geschmacks-Urtheil allgemein und fordert eine allgemeine Gültigkeit, welche Jeder anerkennen muß. Dadurch wollte Kant der Behauptung ausweichen, daß der Geschmack verschieden sein könne. Der Grund dieser Allgemeinheit liegt darin, daß das Geschmacks-Urtheil auf einer ursprünglichen Beschaffenheit des Erkenntnißvermögens selbst beruhe, woran allerdings wieder etwas Wahres ist. Man muß jedoch zwischen der allgemeinen Idee des Schönen selbst und den besonderen Formen unterscheiden, in denen es sich zeigt. — Der Relation nach ist das Geschmacksurtheil nur bestimmt durch die allgemeine Form der Zweckmäßigkeit, nicht durch einen besonderen Begriff. Das Schöne wird hier bestimmt unterschieden von dem Nützlichen und Vollkommenen, welche sich auf einen durch Abstraction abzusondernden Begriff beziehen, jenes auf einen praktischen, dieses auf einen theoretischen, während in dem Schönen kein solcher besonderer Begriff zu finden ist. Hier macht Kant einen Unterschied zwischen freier und anhängender Schönheit; in jener ist kein substantieller Begriff, in dieser findet sich ein solcher. Bei dieser Entwickelung verwirren sich die Gedanken sehr, und Kant giebt sonderbare Beispiele, indem er z. B. die freie Schönheit Naturscenen und leblosen Gegenständen, wie Blumen u. dergl. zuschreibt, die anhängende dem menschlichen Körper. — Jene aber betrachtet er als die höhere, da vielmehr ganz im Gegentheil der menschliche Körper eigentlich der wahre Sitz der Schönheit ist. Jene Behauptung enthält also eine sehr starke Para-

dorie, deren Quelle in Kant's formalem Principe liegt. — Nach der Modalität ist das Geschmacks-Urtheil ein nothwendiges, das sich aufdrängt und nicht willkürlich abgeändert werden kann. Dies ist mit der Allgemeinheit fast dasselbe; beide Bestimmungen beruhen auf einem gewissen gemeinen Sinne für das Schöne, den wir auch annehmen.

Das ganze Resultat ist nun: der Geschmack sei das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes in Beziehung auf die freie Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft.

Kant sah ein, daß die Vereinigung im Geschmacksurtheil sich auf etwas Höheres, Ursprüngliches beziehen müsse. Er wandte daher seine Betrachtung nach einer andern Seite, indem er den Grund des Schönen auch in den Gegenständen selbst aufsuchte. So kam er zu der Annahme, daß jedem schönen Gegenstande eine Idee oder ein Ideal zu Grunde liegen müsse. Hier kehrt sich nun das Verhältniß um und es entsteht ein offenbarer Widerspruch, indem dem Ideale nothwendig immer die fixe, anhängende Schönheit zukommt. Kant nennt den Begriff Ideal, weil er nicht als Abstractum, sondern als Bild der Einbildungskraft gedacht werden solle, das sich im Stoffe wieder abdrückt. In dem Ideale nun liege zweierlei! Es müsse 1) einen formalen Charakter haben und in ihm bloß die Form der Zweckmäßigkeit zu erkennen sein; 2) müsse dieser Begriff als Bild für die Einbildungskraft nothwendig wieder einen bestimmten Stoff, also einen materiellen Charakter haben. Daher unterscheidet Kant zwei Bestandtheile des Ideals: 1) die Normal-Idee; 2) die Vernunft-Idee. Jene ist der substantielle Begriff, der das Muster für den besonderen Stoff giebt; die Vernunft-Idee hingegen der-

jenige Begriff, der die bloße Form der Beziehung oder der Zweckmäßigkeit enthält. — Der Meinung, die Normal-Idee könne nur ein abstracter Begriff sein, sucht Kant auszuweichen, indem er sagt, die normale Idee entstehe durch bloßes Zusammentreffen der Bilder, nicht durch Abstraction. Sie soll also Werk der Einbildungskraft, nicht des Verstandes sein.

Diese Trennung ist aber ganz ungenügend; denn auch eine Abstraction ist ohne eine solche Thätigkeit der Einbildungskraft nicht denkbar, da sie nicht die bloße Definition, sondern immer zugleich ein allgemeines Bild des Gegenstandes ist. Man kann mithin Beides nicht so scharf von einander sondern. — Die Vernunft-Idee ist zugleich die Idee des Sittlichen. Sie besteht in der bloßen Form, der Beziehung auf die Mannichfaltigkeit überhaupt. Dies ist aber etwas ganz Leeres, wie für die Sittlichkeit, so für die Schönheit Unfruchtbares. Um dieser Vernunft-Idee willen bezieht nun Kant das Schöne in seinem letzten Zweck auf die Sittlichkeit, da die Vernunft-Idee dieselbe ist, die auch an der Spitze seiner Moral steht.

Zwei ganz entgegengesetzte Elemente liegen hier in unauflöslichem Streit. Das Schöne soll in der Anlage des Erkenntnißvermögens seinen Grund haben, welche den Menschen zur Beziehung des Mannichfaltigen auf die allgemeine Form fähig macht, und es soll zugleich Darstellung des Sittlichen sein. Beides widerspricht sich durchaus. Jene Form kann mit der Vernunft-Idee nie dasselbe werden, da sie sich an den gegebenen Stoff anschließen muß, dagegen die Vernunft-Idee allen Stoff ausschließt und durch denselben nicht afficirt wird. Diesen Widerspruch konnte Kant

nur bestehen lassen, weil er fühlte, daß es einen Standpunkt giebt, wo die Erscheinung des Schönen im Mannichfaltigen und die Sittlichkeit in Eins zusammen fallen.

Es ist hier ein ähnliches Verhältniß, wie bei Baumgarten. So lange der Begriff der Zweckmäßigkeit durch bestimmte Stoffe dargestellt wird, kann er nie absolute Zweckmäßigkeit ausdrücken. Soll er hinwiederum reine formale Vernunft-Idee werden, so kann er nicht abhängig sein von einem bestimmten Stoffe. — Der höhere Standpunkt, auf welchem sich Beides vereint und welchen Kant ahnete, hatte Einfluß auf seine Lehre.

Auch den Begriff des Erhabenen betrachtete Kant. Er sah ein, daß die reine Vernunft-Idee nicht der Grund des Schönen sein könne, und setzte sie daher als den Grund des Erhabenen. Das Erhabene hat das mit dem Schönen gemein, daß es ganz durch sich selbst und nicht nach Begriffen wirkt; es unterscheidet sich aber dadurch, daß nicht eine dunkle Zweckmäßigkeit darin liegt, wie im Schönen, sondern eine Zweckwidrigkeit darin erkannt wird. Erhaben ist ein Gegenstand, der über unsere Combination so hinaus liegt, daß keine Beziehung auf Zweckmäßigkeit möglich ist. Dennoch ist das Erhabene auf Ideen zu beziehen; es ist nicht zweckwidrig, weil es vernunftwidrig wäre, sondern weil es über unser Beurtheilungsvermögen hinausgeht. Es bezieht sich also unmittelbar auf den rein formalen Vernunftbegriff, den unser Beurtheilungsvermögen nicht zu fassen vermag.

Was sollen wir uns aber unter einem solchen Erhabenen denken, zu dessen Auffassung wir uns in die Vernunft-Idee flüchten müssen? — Nur die Verfassung unseres Ge-

müths, unseres Erkenntnißvermögens jenem Stoffe gegenüber kann dann das Erhabene sein; und dies ist wirklich Kant's Ansicht. Die Gegenstände sind nur tauglich, das Erhabene zu erwecken, und das angenehme Gefühl, welches dabei in uns rege wird, entsteht dadurch, daß wir unsere Vernunft fühlen, besteht also in dem Bewußtsein der Kraft unserer Vernunft. — Das Gefühl aber, welches durch das Erhabene geweckt wird, ist in der That gerade das entgegengesetzte. Wir kommen uns vielmehr unbedeutend dagegen vor, fühlen uns gedemüthigt und ordnen uns dem erhabenen Gegenstande unter. Hier widerspricht also abermals die Erfahrung.

Eine Menge von Mißverständnissen sind aus dieser Ansicht entstanden. Versteht man unter der Unendlichkeit, die vorzüglich geeignet ist, das Gefühl des Erhabenen zu erregen, die Beschaffenheit gewisser Gegenstände, daß sie nie in einander aufgehen können, in unauflöslichem Gegensatze stehen: so kann es hierauf bei der Idee nicht ankommen. Diese schlechte Unendlichkeit entsteht aus den nothwendigen Verwickelungen des gemeinen Verstandes. Nur eine solche aber kann in den Gegenständen sein, die auf unser Gemüth jenen Eindruck machen.

Kant unterscheidet ferner eine *mathematische* und eine *dynamische Erhabenheit*; jene bezieht sich auf unsere Erkenntniß, diese auf unser Begehrungs-Vermögen. Beide wecken durch den Gegensatz und Widerspruch gegen die Schranken des Verstandes unsere Vernunft, als das ganz formale Vermögen, welches durch den Widerspruch desto mehr seine Kräfte fühlt.

Diese Lehre läßt sich leicht widerlegen. Daß die Er-

habenheit allein im subjectiven Gefühle bestehen solle, ist widersinnig. Wir geben uns vielmehr dem Gegenstande hin, und fühlen Achtung für ihn, indem wir keineswegs zum Hochmuth auf das ganz Leere in uns angetrieben werden, sondern Demuth und Bescheidenheit lernen. — Auch durch ihren inneren Bau widerlegt sich die Kantische Lehre. Das Erhabene wäre nach ihr das gerade Gegentheil des Schönen, etwas rein Moralisches, eine Aeußerung unserer Kraft, vermöge deren wir allen äußeren Gegenständen uns widersetzen. Das Schöne hingegen soll doch immer auch in den Stoffen selbst liegen. — Es zeigt sich ferner ein Schwanken zwischen Empirismus und Rationalismus; jener findet Statt, in so fern sich die Urtheilskraft auf die Gegenstände allein wendet; dieser, in sofern sie sich auf das Ideal wendet und von diesem zur Vernunft-Idee aufsteigt. Zwischen beiden Standpunkten ist hier keine Vermittelung zu finden, daher die verschiedenen Bestandtheile des Begriffs des Schönen sich nicht im Gegenstande concentriren und dieser keiner objectiven Schönheit theilhaft wird. Giebt es aber kein Objectiv-Schönes, so giebt es keine Wissenschaft, sondern nur eine Kritik des Schönen und der Kunst.

Kant tritt demnach auf die Seite derer, welche die Kunst als etwas Gegebenes, nicht Abzuleitendes ansehen. So darf aber der Philosophie kein Gegenstand erscheinen, wenn sie ihren wahren Standpunkt behaupten will. — Auch das Genie behandelt Kant als bloßes Factum, bloße Naturanlage, die den Stoff verleihe; die Kunst gebe erst die Regeln an die Hand, die mithin nach dieser Darstellung etwas ganz Formales werden. — Der ganze Gegenstand ist hier in die Sphäre der Beziehungen und Gegensätze des

Verstandes hinabgezogen, welche Lehre unendlichen Schaden gestiftet hat und immer noch sehr herrschend ist.

Als philosophischer Bearbeiter muß ferner Fichte genannt werden, obwohl er nie zu einer lebendigen Vorstellung von dem Wesen der Kunst gelangt ist. Die Kunst ist ihm der Sittlichkeit untergeordnet und diese etwas bloß Subjectives von einem ganz empirischen Standpunkte aus angesehen. Fichte's ganzer Idealismus ist eine Psychologie im höheren Sinn, worin nur das Verhältniß des gemeinen Bewußtseins dargestellt ist. Für ihn ist die ganze Natur nichts anders, als Beschränkung unserer freien Thätigkeit; hierauf beruht auch die Sittlichkeit, die bei ihm, wie bei Kant, bloß formal ist. Die Natur ist ihm nur da, um unterworfen zu werden; die Sittlichkeit der Krieg, den wir mit ihrer Einwirkung beständig führen. Die Nothwendigkeit dieser Begrenzung findet Fichte darin, daß sie ein Bedürfniß für unser Bewußtsein ist, selbst für das Bewußtsein unserer Persönlichkeit, die sich in der Welt der Objecte reflectiren muß. Woher aber diese Gränze kommt, hat er nicht gezeigt, und vermöge des bloß empirischen Standpunktes nicht zeigen können. Er weist nur nach, wie unsere Vorstellungen von der Welt dadurch entstehen, daß das erkennende Vermögen durch diese Grenze in sich zurückgedrängt wird. Der gemeine Standpunkt sieht nach ihm die objective Welt als gegeben an, der speculative als Wirkung unseres eigenen Bewußtseins, als gleichsam geschaffen durch das Ich.

Diesen Standpunkt nun nimmt der Künstler an, steht aber dabei zugleich auf dem Standpunkte des gemeinen Bewußtseins, oder behandelt doch jenen nach diesem. Wie

dies möglich ist, hat Fichte nicht zeigen können. Der gewöhnliche Zustand des Bewußtseins ist nach seiner Ansicht die bloße Begrenzung; denkt man sich die äußere Welt als hervorgegangen aus dem eigenen Bewußtsein, so befindet man sich auf dem philosophischen Standpunkte. Wie nun aber jemand diese Einsicht haben und gleichwohl diesen Standpunkt in den der gemeinen Wahrnehmung verwandeln kann, ist nicht abzusehen. In diesem Systeme war jedoch diese Vorstellungsart unvermeidlich.

Dazu kommt nun ferner, daß das Schöne oder die Kunst Vorbereitung des Sittlichen sein soll, vermöge der Wahrnehmung der schaffenden Kraft des Bewußtseins in den Objecten, welche Kraft als die Hauptsache, als das Herrschende im Menschen betrachtet werden soll. Wie dies aber ohne Einsicht möglich ist, ist nicht zu begreifen; und wer diese Einsicht hat, steht auf dem Standpunkte der Philosophie, nicht der Kunst. — Das Gefühl des Schönen, sagt Fichte, gehöre zum Theil der Sittlichkeit, zum Theil dem Herzen an, wo man wieder nicht begreift, was das Herz bedeuten soll. Wollte Fichte ganz consequent verfahren, so mußte er eigentlich die Kunst als etwas ganz Fremdartiges betrachten und aus seinem Systeme hinauswerfen.

Schelling's System des transcendentalen Idealismus beruht auf ähnlichen Verhältnissen des Bewußtseins, wie das Fichtesche, nur daß bei Schelling Subjectives und Objectives mehr gleich gewürdigt und zu gleichen Rechten angenommen sind. Es findet ein Wechselspiel zwischen der subjectiven oder bewußten und der objectiven oder unbewußten Thätigkeit statt. Beide sind in Schellings intelle-

ctualer Anschauung ursprünglich eines und dasselbe, die beide Thätigkeiten nur unentwickelt, formal enthält, was man Schelling zum Vorwurf machen kann. Diese beiden zu gleichen Rechten anerkannten Thätigkeiten sind gegenseitig durch einander bestimmt und enthalten einander. In sofern im Unbewußten das Bewußte anerkannt ist, haben wir die Natur; im umgekehrten Falle das reine Selbstbewußtsein oder das praktische Vermögen. In jenem Verhältnisse wird alles Bewußtsein durch den Stoff bestimmt, in diesem aller äußere Stoff durch das Bewußtsein.

Im höchsten Standpunkte ist beides Eins; dieser aber ist ein bloß formaler, da sich die Vereinigung nicht nachweisen läßt. Gleichwohl soll sich dieser höchste Standpunkt wieder in der einzelnen Aeußerung des Ich, in der Erscheinung zeigen und daraus die Kunst-Anschauung entstehen. Diese soll eins und dasselbe sein mit der ursprünglichen intellectuellen Anschauung, die bloß im Bewußtsein liegt, und nun doch zugleich in einem einzelnen Akt desselben sich vorfinden soll. Wie es möglich ist, daß etwas rein im Bewußtsein liegendes Formales sich als besonderes Factum offenbare, ist nicht einzusehen; es findet sich mithin hier eine unauflösliche Schwierigkeit.

Doch liegt dieser Ansicht das Wahre im Innersten zu Grunde. Es ist hier wenigstens der bloß empirische Gegensatz schon im Ursprung als vermittelt angesehen; der Widerstreit, der bei allen andern Systemen zwischen beiden statt fand, ist hier aufgehoben. Nur kann die Aufhebung desselben als besonderes Factum, als einzelne Erscheinung nicht entwickelt werden, weil jene intellectuelle Anschauung etwas bloß Formales bleibt, und keine denkbare Annäherung des

bloß Empirischen an die ursprüngliche Anschauung vorhanden ist. Es liegt dies nur in dem Mangel dialektischer Ausbildung. Wäre diese hinzugekommen, so würde sich bald gezeigt haben, wie sich die intellectuelle Anschauung in dem Einzelnen darstellen könne und daß nicht die Kunst allein das Erzeugniß derselben ist.

Auch hier kommt der Gegensatz des Schönen und Erhabenen zur Sprache; aber auch hier fällt jede Verknüpfung gleich in die gemeine Vorstellung zurück. Das Schöne ist nach Schelling's Erklärung die Aeußerung des Kunstprincips, worin das Unendliche als enthalten im Endlichen dargestellt, wo im Objecte selbst der Gegensatz zwischen dem Bewußten und Unbewußten aufgehoben ist. Danach erscheint das Schöne als sehr einseitig. Im Erhabenen hingegen ist jener Gegensatz nicht im Endlichen aufgehoben; sondern er geht ins Unendliche. — So kann er sich nun aber nirgend aufheben, und es ist dies eine bloße Ausflucht, die einen Widerspruch in sich selbst enthält.

Nach dem bisher Bemerkten können wir Kant einen wirklichen Fortschritt in der philosophischen Wissenschaft vom Schönen nicht zuschreiben, da er in der Anwendung nichts behandelt hat, als die formalen Beziehungen zwischen Allgemeinem und Besonderem. Noch weniger können wir Fichte einen solchen Fortschritt zugestehen, der geradezu ausgesprochen hat, daß die Kunst eine bloße Vorschule für die Sittlichkeit sei, die unser Gefühl an einen sittlichen Standpunkt gewöhnen solle, was an sich unmöglich ist. Nur bei Schelling, der von ursprünglicher Einheit des Subjectiven und Objectiven ausgeht, kommt das speculative Princip zum Vorschein; jedoch ohne gehörige Ausbildung, wovon der

Grund besonders in der Art liegt, wie er mit seiner intellectuellen Anschauung umging.

Es sind nun noch einige Männer zu nennen, die ohne eigentlich Philosophen zu sein, doch die Kunst theoretisch betrachtet und die Urtheile darüber in neuerer Zeit bestimmt haben.

Schiller wurde durch Kant auf die Reflexion über die Kunst geführt, was man seiner ganzen Art zu raisonniren ansieht. Das Bestreben über die Kunst zu reflectiren, welches er schon früh zeigte, hat keinen günstigen Einfluß auf seine poetischen Werke geübt, was besonders in seinen späteren Tragödien sichtbar wird, in denen er seine Theorie auszudrücken suchte. Seine Ansichten hat er vorzüglich in den Aufsätzen über das Naive und Sentimentale, über Anmuth und Würde und über die ästhetische Erziehung des Menschen niedergelegt. Hinsichtlich des Naiven und Sentimentalen ging er von der Wahrnehmung des Unterschiedes zwischen dem Antiken und Modernen aus. Das Unbewußtsein, die Unschuld, das Versinken des Subjectiven in das Object nannte er das Naive. Das Bewußtsein von Beziehungen auf allgemeine Ideen, wo das Object nicht die ganze Kunst in sich erschöpft, sondern diese darüber hinausgeht, nannte er das Sentimentale. Schiller faßte jedoch, wie schon die Namen zeigen, beide Begriffe nur auf einem untergeordneten Standpunkte. Er reflectirte nur auf einen Moment der Erfahrung, worüber er freilich manche treffenden, doch für die Wissenschaft nicht gewinnreichen Bemerkungen macht. Jedenfalls muß man ihm die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er angefangen hat, an historischen Gegenständen die Kunst zu suchen.

Auf diesem Wege schritten dann die beiden Schlegel fort, deren größtes Talent ausübende Kritik ist. Ihre ganze Theorie beruht auf dem Gegensatze des Objectiven und Subjectiven, des Antiken und Romantischen. Die romantische Poesie geht über das wirkliche Leben hinaus und bezieht sich auf Ideen, die sich immer nur in Beziehungen äußern, dagegen die antike Kunst sich ganz in den Gegenstand als ein in sich Abgeschlossenes verliert und versenkt. Woher dieser Unterschied entstehe, was der innerste Sinn desselben sei, haben die Schlegel nie ganz deutlich machen können, weil sie von bloß historischen Wahrnehmungen ausgingen. Ihre Ansichten sind geistreich und treffend; in dem rein Theoretischen aber zeigt sich, wie wenig bestimmte Vorstellungen über die Principien dieser Verhältnisse ihren Beobachtungen zu Grunde liegen. A. W. Schlegel's Vorlesungen über die dramatische Kunst sind von Seiten der ausübenden Kritik vortrefflich, von Seiten der Speculation ungenügend, ja verwerflich. Den Gegensatz auf sein inneres Wesen zurück zu führen, ist beiden Brüdern nicht gelungen. Ihn zu erkennen und als charakteristisch anzusehen, ist leicht; die Meinung aber, daß diese Erscheinungen als solche schon das Wesen der Sache erschöpfen, ist irrig. — Gleichwohl haben sich durch lebendiger und tiefer aufgefaßte Ansichten von der Kunst die Schlegel unsterbliches Verdienst erworben und die Vorarbeiten Lessing's, der von Vielen ganz mißverstanden wurde, zum Ziele geführt, indem sie sein Princip von Neuem belebt und echtes Interesse dafür erregt haben.

Von Göthe ist schwer etwas Allgemeines zu sagen. Er hat sich nur auf Kritik, nie eigentlich auf Theorie ein-

gelassen. So in den Propyläen, die sich besonders auf die bildende Kunst beziehen, und neuerlich in den Heften über Kunst und Alterthum. Im Allgemeinen hält er sich vorzüglich an die äußere Gestaltung, die Symmetrie und Harmonie in den Theilen, welcher Rücksicht er manches Innere und Wesentliche aufopfert. Indessen ist er durchgängig von einer lebendigen Idee, von der wahren Anschauung ausgegangen, die seit Winkelmann in allen bedeutenden Geistern gegenwärtig war.

Jean Paul hat eine Art Theorie des Schönen geschrieben, eine Poetik, die er Vorschule der Aesthetik nannte. Vom Standpunkte des Verfassers aus ist dieses Buch keinesweges unbedeutend, indem es die Theorie eines Humoristen von seinem eigenen Treiben in der Kunst enthält. Gerade was Jean Paul über Humor und Witz sagt, ist sehr lehrreich und zeugt von bewundernswürdigem Bewußtsein über seine eigene Thätigkeit. In den inneren Gründen ist er oberflächlich; was aber das Technische, die Ausführung betrifft, ist schön und geistreich; jedoch immer mit Voraussetzung seines Standpunktes. Nur wenn er auf Abstraktion ausgeht, muß man ihm nicht trauen; denn er verliert sich dann in einen unendlichen Nebel.

Unter den eigentlichen Lehrbüchern ist Krug's Aesthetik sehr trocken, geht von bloßen Reflexions-Begriffen aus, und bringt Kant um allen speculativen Gehalt. Der Verfasser hat ein logisches Zerschneiden der Kunst und ihrer Gattungen vorgenommen, daß kein lebendiges Glied an dem andern bleibt. — Schreiber's Aesthetik ist in Rücksicht des Theoretischen auch nicht sehr philosophisch, hat aber manches Gute, indem sie nicht bloß Poetik ist, sondern vor-

zugsweise die Malerei berücksichtigt. In seinen Principien herrscht freilich große Verwirrung, indem er bald von Kantischer Ansicht ausgeht, bald bloß abstrakt raisonnirt. — Ast geht in seiner Aesthetik von Schelling'schen Principien aus, hat aber die speculativen Motive Schellings nicht durchdacht, sondern sie zu etwas ganz Hohlem, Aufgeblasenem verarbeitet. — Gruber's ästhetisches Lexikon und Sulzer's Theorie der schönen Künste sind Hülfsmittel, aus denen sich manche historische Notiz schöpfen läßt, aber keine philosophischen Systeme der Aesthetik.

Erster Theil.

Vom Schönen.

Erster Abschnitt.

Ableitung der Idee des Schönen.

Wir dürfen bei unserer Darstellung von der Strenge der Wahrheit nichts nachlassen, und uns nicht auf das Empirische beschränken; wir müssen vielmehr auf das innere Wesen ausgehen und dieses nicht stillschweigend voraussetzen. Die Idee selbst muß bestimmt und deutlich ausgesprochen, die innersten Principien müssen zum Bewußtsein, zur Einsicht gebracht werden. Auf der andern Seite aber müssen wir auf gewisse Weise populär sein, da wir uns an kein allgemeines System der Philosophie anschließen, kein solches System voraussetzen dürfen. Es darf nichts vorausgesetzt werden, als was jeder Nachdenkende besitzen kann und muß. — Die beste Philosophie ist die, welche am wenigsten den Charakter eines besonderen Systems annimmt, um derentwillen man sich am wenigsten auf eine einzelne Seite der menschlichen Erkenntniß zu wenden braucht. Auch das allgemeine System der Philosophie sollte in diesem Sinne populär sein. Auf der andern Seite aber muß der Ausdruck

der Gedanken nothwendig das Gepräge einer bestimmten Individualität an sich tragen; daher wird auch die Anordnung derselben immer etwas ganz Eigenthümliches haben, sich zu der bestimmten Form eines Systemes gestalten müssen.

Weil wir nichts voraussetzen, können wir die Idee des Schönen nicht in ihr vollständiges Verhältniß zu allen übrigen Erkenntnissen der Menschen setzen, was nur in der Betrachtung des Ganzen auf völlig befriedigende Weise geschehen kann. Manche Seitenfragen, die sich aufdrängen könnten, müssen wir aus dem Spiele lassen. Zweifel der Art müssen bei vielseitigerer Beschäftigung mit der Philosophie sich auflösen.

Wir schließen uns unmittelbar an das Bedürfniß an, das sich in den verschiedenen Systemen kund giebt. Dieses weiset auf das hin, was die menschliche Natur fordert, auf den eigentlichen Fragepunkt, und weckt in uns Vermuthungen über die Lösung der Räthsel. — In allen jenen Systemen nun finden wir immer das Bestreben, an sich widersprechend scheinende Dinge mit einander zu vereinen, oder die unverkennbare Vereinigung derselben zu erklären. Diese widersprechenden Dinge sind die *individuelle Erscheinung* der Gegenstände und etwas *Allgemeines*, *Wesentliches*, ein *Begriff* in der Erscheinung.

Der Gegensatz, auf welchem alles menschliche Denken beruht, besteht in dem Verhältniß des *Allgemeinen* und des *Besonderen* oder des *Einfachen* und *Mannichfaltigen* in der menschlichen Erkenntniß; denn Allgemeines und Besonderes sind schon Modificationen des Einfachen und Mannichfaltigen. Das Verhältniß des Allgemeinen und Besonderen ist so beschaffen, daß diese entgegengesetzten Ele-

mente sich ins Unendliche widersprechen. Der Verstand hat ein unendliches Bestreben, beide zu verbinden; gelangt aber nie dahin, da der Begriff immer über die Mannichfaltigkeit, und diese über jenen ins Unendliche hinausgeht. Nach dieser Beschaffenheit nun erscheint dies Grundverhältniß für das Schöne durchaus unauflöslich. Das Schöne soll in einem Stoffe der Wahrnehmung bestehen, worin auf gewisse Weise die Erscheinung und das Wesen vereinigt sind, und zwar so, daß in der bloßen Wahrnehmung des Mannichfaltigen zugleich der Begriff, das Wesen, das Einfache mit erkannt werde. Die Schönheit einer schönen Gestalt kann nicht in dem sinnlich Wahrgenommenen allein liegen; denn diese Seite bezieht sich nur auf die Sinnlichkeit. Zur Schönheit aber setzen wir voraus, daß in dem sinnlich Erscheinenden sich zugleich etwas Wesentliches offenbare. Sobald wir aber dieses absondern, gehen wir in eine bloß logische Betrachtungsweise über. Es muß keines Nachdenkens, keiner Reflexion bedürfen, das Schöne zu erkennen. Beides, Begriff und Erscheinung, muß als in einander verschmolzen unmittelbar einleuchten.

Diejenigen also, welche von dem Standpunkte des gemeinen Verstandes aus in der Erscheinung den abstrakten Begriff erkennen wollen, fordern etwas Unmögliches; denn der Begriff ist der besonderen Vorstellung irrational und ins Unendliche von ihr verschieden. Jene Ansicht der Schönheit hat in der Natur des gemeinen Verstandes selbst keinen Grund. Baumgarten geht jedoch bloß von diesem Standpunkte aus, indem er sagt: ein Ding ist vollkommen, wenn es seinem Begriffe entspricht. Versteht er auch hier den in-

dividuellen Begriff, so entspricht doch auch dieser nie dem wirklichen Dinge; denn es liegt in der Natur des Begriffes, daß er von der Erscheinung ins Unendliche geschieden ist.

Andere meinten, es liege das Wesen des Schönen in dem allgemeinen Gegensatze zwischen Mannichfaltigem und Einfachen, ohne Modification zur besonderen Vorstellung und zum allgemeinen Begriffe. So Kant, welcher annahm, daß sich in der Erscheinung des Schönen nicht der Begriff selbst ausdrücke, sondern nur eine Begriffmäßigkeit, ein Streben, zu einer Einheit zu gelangen. — Der allgemeinen Form einer solchen Einheit des Begriffs, die Kant als wesentliche Aeußerung der Vernunft ansieht, steht die unbestimmte Anschauung der sinnlichen Wahrnehmung entgegen, worin gar kein Begriff waltet. Die unendliche Mannichfaltigkeit der sinnlichen Stoffe bildet uns die sinnliche Anschauung, der gegenüber sich das Erkenntnißvermögen, die Vernunft, als rein und unangefüllt ablöset. — Dadurch wird aber alle Bestimmung durch Gegenstände geleugnet, und ein ganz anderes Verhältniß begründet, als das von Kant aufgestellte. Seine Form der Zweckmäßigkeit ist willkürlich angenommen, wie Baumgartens sinnliche Vollkommenheit. Eben daher hat Kant seine Theorie in zwei Bestandtheile zerfallen lassen: das Schöne und das Erhabene, als die Negation der äußeren Eindrücke. Beides läßt sich nach Kant nicht auf einen gemeinschaftlichen Begriff zurückführen.

In der gemeinen Verstandes-Erkenntniß ist sowohl der Begriff und die einzelne Vorstellung, als auch das Mannichfaltige und das bloße leere Bewußtsein Kant's ins Unendliche einander entgegengesetzt. — Dieser Standpunkt

des gemeinen Verstandes nun hat die Nachahmung der Natur auf der einen, und das Idealisiren auf der andern Seite zum Princip der Schönheit machen wollen.

Der Ausdruck Natur ist vieldeutig. Man versteht darunter gewöhnlich die wahrnehmbaren Erscheinungen der Dinge nach der Weise des gemeinen Erkennens. Man unterscheidet nicht einmal, ob wir uns die Dinge ohne alle Einheit denken, oder als besondere Vorstellungen in Bezug auf unsern Verstand. Zwischen diesen beiden Seiten schwankt die Vorstellung der Naturnachahmer und vermischt beides ganz Verschiedene mit einander. — Die Nachahmung der Natur kann unmöglich Princip des Schönen sein; denn sie bezieht sich auf eine für die Forderung des Schönen untaugliche Ansicht der Dinge.

Eben so wenig aber können wir das Ideal als solches gelten lassen, sofern wir das Wort nur in dem Sinne der leeren Abstraktion fassen und für die reinere Bedeutung desselben das Wort Idee gebrauchen. Das Ideal als Princip des Schönen ist der Naturnachahmung entgegengesetzt. Es soll das Allgemeine in dem sein, was in seiner Besonderheit schön genannt wird. Dies Allgemeine wird aber entweder zum abstrakten Gattungsbegriff, oder zum leeren Vernunftbegriff als der bloßen Form der Einheit, wie bei Kant; und nur die Einbildungskraft heuchelt diesen Begriffen ein Scheinleben an. In diesem Sinne ist das Ideal eben so verwerflich, als die Naturnachahmung.

Auf diesen entgegengesetzten Principien beruht die Frage, über welche die Kunstkritiker einen lebhaften Streit führten: ob die Nachahmung der Natur, die Charakteristik die Hauptsache sey, oder das Ideal überwiegen, und das Einzelne

nach allgemeinen Formen modificirt werden müsse. Dieser ganze Streit ist etwas Nichtiges; denn das Eine ist so schlimm, wie das Andere. Während die Charakteristiker dem Besonderen und Zufälligen das Allgemeine und Nothwendige aufopfern, lassen die Idealisirenden die individuellen Formen in eine allgemeine typische Form verschwimmen, wodurch alle Energie verloren geht und Alles leer und fade wird. Dies sehen wir besonders an den Malern, die sich einen festen Typus für die Schönheit gebildet haben, ein sogenanntes griechisches Gesicht, das überall in derselben Einförmigkeit wiederkehrt.

Hieraus erhellt, daß, wenn es ein Schönes geben soll, dasselbe seinen Grund in einer Region haben muß, wo das ganze Wechselverhältniß zwischen Mannichfaltigem und Einfachem wegfällt. Es muß einen Standpunkt geben, wo Beides von Anfang an dasselbe ist, und eine Einheit ausmacht, in welcher Begriff und besondere Vorstellung in Eins zusammenfallen und sich nur durch Beziehungen in Gegensätze spalten. Es ist dies der Punkt des höheren Selbstbewußtseins, und diese Einheit der Erkenntniß nennen wir die Idee.

Im Verstande gestaltet sich Allgemeines und Besonderes in der Form von Begriff und Vorstellung. Dieselbe Spaltung findet auch in unserem individuellen Selbstbewußtsein Statt. Auch unsere Persönlichkeit kommt im gemeinen Leben nur zum Bewußtsein durch den Gegensatz zwischen allgemeinen Bestimmungen und besonderen Anregungen durch objective Stoffe. Im gemeinen Bewußtsein ist kein Moment, wo sich unser Inneres in sich abrundet und vollendet, so wenig sich die wirklichen Dinge

darin vollkommen darstellen. So ist auch unsere eigene Persönlichkeit in dem Wechsel des Einfachen und Besonderen begriffen. Nur im Gegensatz gegen das Besondere und gegen die abstrakten Begriffe nehmen wir das Einfache in uns wahr.

Im Selbstbewußtsein wird das Allgemeine und Besondere als dasselbe erkannt. Aber auch dieses kommt im gemeinen Leben nie vollständig zum Abschluß, sondern es ist in beständigem Schwanken, in relativem Verhalten zu dem Allgemeinen und Besonderen begriffen. Das Selbstbewußtsein offenbart sich erst im Handeln, im praktischen Vermögen, indem die Bestimmungen als durch unsere Persönlichkeit gesetzt erkannt werden. Im gemeinen Leben aber erkennen wir auch im Handeln nie unser Ich als sich vollständig ausfüllend, sondern wir finden immer einen Wechsel der gegenseitigen Bestimmungen. Wir werden durch allgemeine Begriffe oder durch besondere Gegenstände bestimmt, und diese Bestimmung durch andere Gegenstände außer uns ist Sinnlichkeit. So vereinigt das Selbstbewußtsein im gemeinen Leben nie beide Seiten vollständig, sondern ist bald durch die eine, bald durch die andere vorzugsweise bedingt. Das Selbstbewußtsein ist mithin eben so, wie das Bewußtsein anderer Dinge, nur ein Schweben und Schwanken zwischen entgegengesetzten Bestimmungen; nur daß wir im Denken bloß beschäftigt sind, den Uebergang zwischen Allgemeinem und Besonderem zu finden, dagegen wir im Handeln unsere eigene Persönlichkeit als bestimmt wahrnehmen, bald durch die eine, bald durch die andere Seite.

Auf beiden Standpunkten des gemeinen Erkennens erscheint unser eigenes Ich als bloß modificirt, mithin als

indifferent. Im Denken verbinden wir Allgemeines und Besonderes durch die Kraft des Bewußtseins, welches aber nur da ist, in sofern jene relativ verbunden oder getrennt werden. Diese Kraft, die sich an beide gleich anschließt, muß gegen beide ursprünglich indifferent sein; sonst könnte sie diese entgegengesetzten Elemente nicht durch die verschiedenen Stufen gleichmäßig begleiten. — Eben so erscheint auch im Wollen und Handeln das eigene Ich als indifferent. Wir sind bestimmbar durch allgemeine ethische Begriffe oder durch einzelne Objecte. Das innere Bewußtsein muß sich also indifferent verhalten. Daher nennen wir auch dieses unser Ich in dem gemeinen Bewußtsein die Willkür, durch welche Benennung wir unser Ich als etwas Indifferentes anerkennen.

Das Wesentliche unseres Selbstbewußtseins aber kann auf einem solchen indifferenten Zustande nicht gegründet sein. Denn wir erkennen darin weder die Dinge, noch uns selbst, sondern einzig und allein das Verhältniß, die Relationen der Bestandtheile zu einander, — eine unwesentliche, nichtige Erkenntniß, welche, mit der wesentlichen Erkenntniß verglichen, zum bloßen Scheine herabsinkt. Ist dies nun die bloß scheinbare, relative Erkenntniß, so fragt sich: welche ist die wesentliche? — Sie muß nothwendig der scheinbaren entgegengesetzt sein.

In der scheinbaren Erkenntniß ist das erkennende Wesen von den Elementen, die es verbindet, ganz gesondert; es ist indifferent im Denken und Handeln. Die Dinge sind bloß etwas Relatives. Ferner stehen die Bestandtheile der Erkenntniß hier in unendlichem Widerspruch, so daß die Erkenntniß nie zur Einigkeit mit sich selbst gelangt. Die hö-

here Erkenntniß muß mithin die Elemente des Erkennens, das Allgemeine und Besondere, in Eins zusammenfallen lassen. Das Einfache in uns muß zugleich ein volles Bewußtsein von den Dingen sein; das Selbstbewußtsein muß mit der Erkenntniß der Dinge in Eins zusammenfallen. Dieses höhere Selbstbewußtsein, welches mit der Erkenntniß der Stoffe ganz Eins ist, nennen wir Anschauung, in sofern Allgemeines und Besonderes sich darin vereinigen; in sofern sich beide als Stoffe der Erkenntniß darin durchdringen, nennen wir es die Idee.

Man könnte fragen: wie ist es möglich, daß Allgemeines und Besonderes dasselbe sind? wie kann das Dritte beschaffen sein und wo gefunden werden? Solche aus dem gemeinen Standpunkte herrührende Fragen aber müssen ganz abgewiesen werden. Die Idee ist im gemeinen Verstande nichts; sie hat ihre Existenz in uns in einer Region, die dem gemeinen Verstande unzugänglich ist und von welcher nur gewisse Offenbarungen in unserer zeitlichen Existenz kund werden; und zu diesen Offenbarungen gehört auch das Schöne.

Die Idee ist der Standpunkt der Einheit des Begriffes und des Besonderen. Soll mithin eine Idee in unserer Erkenntniß werden, so kann dies nur durch Aufhebung der gemeinen Erkenntniß geschehen, in welcher Allgemeines und Besonderes geschieden sind. Die Idee muß als die Form erscheinen, welche die unendlich relative gemeine Erkenntniß aufhebt, worin die Elemente derselben sich in die Einheit auflösen. Ideen können nie bloß durch sich selbst erscheinen, sondern nur erkannt werden in ihrem Gegensatze gegen die gemeine Erkenntniß. Mit jeder Offenbarung der Idee ist Auf-

hebung der gemeinen Erkenntniß verbunden, die eben dadurch in die Idee aufgenommen wird.

Hierin scheint ein Widerspruch zu liegen, da eine gemeine und eine höhere Erkenntniß nothwendig einander entgegengesetzt sein müssen. Allein daß auch in der gemeinen Erkenntniß doch immer die Idee als das Wesen enthalten ist, giebt unser eigenes Bewußtsein kund, da wir sonst auch nicht einmal denken könnten. Weder zur Abstraktion, noch zum Urtheil würden wir berechtigt sein, wenn wir nicht dunkel voraussetzten, daß die Elemente ursprünglich eins und dasselbe sind. Dieser Punkt wird aber im gemeinen Verstande nicht in seiner wahren Natur begriffen; sonst würde unmittelbare Anschauung an die Stelle der Reflexion treten. Selbst dem gemeinen Verstande liegt also die Idee zu Grunde; sie wird aber nicht erkannt, sondern in ihre Bestandtheile zerlegt und entwickelt.

Die Idee muß erscheinen können in einem Momente, der zugleich als Moment der gemeinen Verstandes-Erkenntniß erscheint und worin der Uebergang deutlich wird, indem die einzelnen Bestandtheile sich darin verzehren. Dieser Punkt der höheren Erkenntniß ist da, wo die Idee sich selbst in Beziehungen verwandelt und dadurch die des gemeinen Verstandes verzehrt. Wäre dies nicht, so würde unser ganzes Bewußtsein in diesen Standpunkt aufgehen.

Die Einheit der Idee kann mithin entweder in allen Beziehungen und Gegensätzen als ihnen zum Grunde liegend erkannt werden, oder so, daß sich die entgegengesetzten Elemente gegenseitig erschöpfen. Diesen letzteren Standpunkt nennen wir den der **Natur**. Sie ist die Entwickelung der Idee durch Gegensätze und somit die **eine** Seite des Da-

seins der Idee. — Auf der andern Seite erscheint die Idee als eine Bestimmung des Erkennens durch sich selbst, wodurch das bloß indifferente Bewußtsein aufgehoben und an dessen Stelle ein mit sich selbst einiges gesetzt wird, worin die Stoffe aufgehen müssen. Dies ist der Standpunkt des **höheren Selbstbewußtseins**. Es findet hier ein schaffendes Erkennen statt, das den Stoff ganz in sich enthält.

Wir müssen uns diesen Punkt auf verschiedene Weise denken, da wir ihn nur in seinem Uebergange in die Wirklichkeit erkennen, wo Allgemeines und Besonderes sich unterscheiden. Die Einheit muß also verschieden betrachtet werden können. Wäre sie ganz in sich abgeschlossen, so könnte sie sich für die Wirklichkeit nicht öffnen.

Erkennen wir die Gegensätze als sich das Gleichgewicht haltend und sich gegenseitig erschöpfend, so ist dies die **Natur**, in der Alles im Gegensatz und Beziehung besteht. Wir finden entgegenstrebende Kräfte, die sich erschöpfen und doch in ihrer Wirksamkeit selbst auf einander bezogen werden; so z. B. die allgemeinen Naturkräfte: Expansion und Attraction, die einander ganz erschöpfen. In der organischen Natur erschöpft sich der Begriff in den Gattungen; das organische Wesen wird abhängig von der Außenwelt, die ihm unentbehrlich ist. So ist der Charakter der Natur immer Wechsel der Gegensätze, die sich gegenseitig erschöpfen, wo Begriff und Mannichfaltigkeit sich auflösen und in keinem Dritten sich vereinigt finden. — Besteht mithin in der Natur die Idee in der genügenden Beziehung, so ist klar, daß die Einheit der Idee sich in der Natur nie vollständig ausdrücken kann, sondern jedes Erscheinende nur Bedeutung hat durch das Entgegengesetzte, worauf es sich bezieht. Wie das

Innere ohne das Aeußere nicht ist, so hat Alles seine Bedeutung nur im Gegensatz. Folglich kann das Schöne, sofern es Aeußerung des Wesens als eines mit der Erscheinung Identischen ist, in der Natur nicht zu finden sein. In ihr kann das Princip des Schönen nicht liegen; denn mit diesem steht das Princip der Natur in geradem Widerspruch, da hier die Idee immer nur theilweise, in Gegensätzen zur Erscheinung kommt.

Auch in der Natur giebt es jedoch in der That einen Standpunkt, wo sich ein Ganzes bildet, und nicht mehr Alles im Gegensatze aufgeht. Dieses Ganze ist das Weltsystem unter dem Begriff einer Einheit. Das Weltsystem hat eine universelle Individualität und bildet somit ein Ganzes, worin die Einheit der Idee sich zeigt, also kein bloß empirisches, sondern ein Ganzes der Idee, worin die Theile ihre allgemeine Bedeutung haben und eine vollkommene Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen bilden. Daher ist auch in der Natur eine Schönheit, sofern sich die Einheit des Wesens als die Mannichfaltigkeit durchdringend zeigt. Doch ist leicht einzusehen, daß diese Schönheit nicht ganz homogen mit derjenigen ist, die uns im wirklichen Leben vorkommt, da, um die Schönheit des Weltgebäudes aufzufassen, eine Entwickelung der Gedanken und Einbildungskraft, nicht bloß unmittelbare Wahrnehmung erfordert wird. Und nur das durch unmittelbare Wahrnehmung Erkannte pflegt man im gemeinen Leben schön zu nennen.

Auf der andern Seite begründet die Idee das Selbstbewußtsein, indem sie die Einheit ist, die durch die Gegensätze vollständig bestimmt wird und sich selbst in den Gegensätzen wiederfindet. Hier ist die Idee in der Einheit mit

sich selbst begriffen und wird als das Eine und selbe erkannt, das nur entgegengesetzte Bedeutungen enthält. Dies ist der Zustand des höheren Selbstbewußtseins seinem Wesen nach. Das Bewußtsein als bloße Erscheinung schwebt indifferent zwischen Allgemeinem und Besonderem; das Höhere hingegen besteht in der inneren Einheit des Erkennens mit sich selbst, indem das erkennende Vermögen die Gegensätze als Modificationen seiner selbst wahrnimmt, und zwar solche, worin das Eine und selbe sich ganz wiederfindet.

Ein solches höheres Bewußtsein ist unentbehrlich, um ein sich selbst genügendes Denken zu bedingen. Das Denken des gemeinen Verstandes besteht im bloßen unendlichen Wechsel der Bestimmungen; dem wesentlichen Erkennen des Geistes muß eine Idee zu Grunde liegen, in welcher die Einheit ist. Daher kann alles menschliche Denken erst einen Ruhepunkt finden, wenn es Erscheinung und Begriff auf einen gemeinschaftlichen Ausdruck zurückführt. Finden wir eine solche Uebereinstimmung nicht, so ist das Denken nicht abgeschlossen und beruhigt. Es muß also eine Idee vorausgesetzt werden, wenn wir durch unser Denken Harmonie des Allgemeinen und Besonderen bewirken wollen. Diese Idee, auf das Denken bezogen, nennen wir die Idee des Wahren. In der Wahrheit werden die Gegensätze gefunden als einander durchdringend und in dieser Durchdringung das Dritte, das höhere Bewußtsein, bildend.

Es fragt sich nun, ob in der Idee der Wahrheit das Schöne liegen kann. Vergleichen wir das Schöne als Erscheinung, in welcher die Idee sich offenbart, mit der Idee des Wahren, so zeigt sich, daß eine unmittelbare Erscheinung der Idee des Schönen im Wahren nicht stattfin=

det, da in diesem die entgegengesetzten Stoffe sich erst scheiden müssen. Das Wahre wird nur gefunden durch eine besondere Operation des Denkvermögens, welche über die bloße Erscheinung hinausgeht. Dies kann nicht die Sache der Schönheit sein. Müssen wir vermittelst des Verstandes das Erscheinende auflösen und aufheben, um es in das Wesen zu versetzen, so hört der Eindruck der Schönheit auf. — Das Schöne muß die Idee als gegenwärtig in der Erscheinung darstellen, freilich nicht bloß sinnlich, sondern auch durch das Denken; aber durch ein praktisches Denken, kein theoretisches, wie in der Idee des Wahren, wo die Gegensätze der Existenz erst aufgelöst werden müssen. — Das Schöne muß auch wahr sein, sofern dessen Erscheinung sich in die Idee auflösen läßt. Der Unterschied aber liegt darin, daß diese Auflösung schon durch die Erscheinung selbst erfolgt, und nicht erst durch das Denken die erscheinenden Gegensätze auf die Einheit zurückgeführt zu werden brauchen. Wir dürfen also beide Ideen nicht mit einander verwechseln, ob sie gleich an einander Theil haben.

Das Selbstbewußtsein im höheren Sinne ist auch der Urquell, aus welchem die Wirklichkeit in ihren Gegensätzen und Bestimmungen hervorgeht. Beides, Selbstbewußtsein und Wirklichkeit, muß einander entsprechen. Die Einheit des Selbstbewußtseins ist nichts bloß Formales, sondern etwas in sich Selbständiges. Soll sie Einheit des Erkennens mit sich selbst sein, so müssen alle Bestimmungen der Existenz in den Gegensätzen des Allgemeinen und Besonderen als aus dem Bewußtsein hervorgehend erkannt werden. In diesem Sinne ist es das praktische Bewußtsein, worin wir die Einheit der Erkenntniß erkennen als Einheit mit

sich selbst, in sofern aus ihr eben deswegen die mannichfaltigen Bestimmungen des Allgemeinen und Besonderen hervorgehen.

Der Quell alles Handelns, das der Idee angemessen ist, liegt nicht bloß im Allgemeinen, in unserem Bewußtsein, sondern in einem Momente, wo Allgemeines und Besonderes noch ungeschieden sind. Man denkt sich gewöhnlich das Ich in uns als einfach, die Außenwelt als mannichfaltig; das Einfache bestimme sich selbst durch jene Mannichfaltigkeit, und dies sei der Grund des Handelns. Das Einfache in uns handele sittlich gut, wenn es sich durchaus nur selbst bestimme, nur das Allgemeine vorwalten lasse, und die äußeren Dinge als Mittel gebrauche, ohne sich durch sie bestimmen zu lassen. Diese Vorstellung, die zum Theil auf dem Kantischen Systeme beruht, ist ungegründet. Denn was soll das Einfache sein, das sich durch Mannichfaltiges erst bestimmen soll, als hätte es an sich keine Bestimmung? Dieses Einfache ist ein bloßer abstracter Begriff, der der Mannichfaltigkeit widerspricht und kein inneres Leben hat; sonst müßten sich Allgemeines und Besonderes zugleich darin finden; denn nur in dieser Vereinigung der Entgegengesetzten kann etwas Wesentliches sein. Man nimmt aber das, was man construiren will, schon als fertig an. Soll etwas als nicht Gegebenes in unserem Bewußtsein angenommen werden, so kann dies nur ein solches sein, worin die Selbstbestimmung zugleich Bestimmung durch das Mannichfaltige und durch das Einfache ist. Was sich in uns selbst bestimmt, ist nicht der leere Begriff, sondern wird individuell dadurch, daß es mit sich selbst Eins ist. Die im sittlichen Bewußtsein liegende Einheit ist eben die Individualität.

Obgleich das Schöne und das Wahre zuletzt auf einen Gedanken zurückkommen, so muß doch beides nothwendig unterschieden werden, weil wir von beiden Begriffen nur in Beziehung auf ihr Erscheinen in unserm Erkenntnißvermögen sprechen können. Wahres und Schönes beruhen beide auf einer Durchdringung des Begriffs und der Erscheinung. Wollten wir aber aus diesem Grunde beide für eins und dasselbe halten, so würden wir bloß den Moment der Vereinigung vor uns haben. Dieser Moment ist aber nur für das denkende Wesen, nur in unserem Bewußtsein vorhanden. Wollten wir ihn als etwas Vollendetes, Abgeschlossenes ansehen, so müßten wir ihn als Gegenstand, als Stoff für sich betrachten können.

Die Idee ist Idee der Wahrheit, in sofern sie allen Verstandesbeziehungen zu Grunde liegt, in welchen Allgemeines und Besonderes als außer uns befindlich angesehen wird, und zwischen denen sich das Erkenntnißvermögen im Gleichgewicht hält. — Im praktischen Vermögen hingegen sind Allgemeines und Besonderes bloße Modificationen des eigenen Bewußtseins. Beide werden nicht mehr als außer uns befindlich angesehen, sondern als Verschiedenheiten und Mannichfaltigkeiten in unserem eigenen Ich. Wenn wir wollen, so geschieht dies irgend einem Begriffe gemäß; aber dieser wird nicht als Begriff überhaupt betrachtet, sondern wie er in unserem Bewußtsein unmittelbar erscheint. Der bloße allgemeine Begriff erregt nie ein Handeln; er muß als Modification meines Bewußtseins hervortreten. Sehe ich das einzelne Erscheinende als Object an, so begründet es kein Handeln; sehe ich es hingegen an als eine Modification meines Ich oder eine Einwirkung auf dasselbe, so

wird es Grund zu einem Wollen und dadurch zu einer praktischen Thätigkeit, worin das Bewußtsein sich selbst bestimmt und Allgemeines und Besonderes als bloße Modificationen desselben erscheinen.

In jeder Mannichfaltigkeit muß nothwendig ein besonderer Zustand des *einen* Bewußtseins sein, die allgemeine Einheit des bewußten Individuums. So ist das rein Allgemeine und zugleich eine bestimmte Modifikation des Einfachen vorhanden, und daher gehören alle Bestimmungen dem Selbstbewußtsein, der Persönlichkeit zu.

Ist das Bewußtsein diese Einheit, und soll dennoch ein Uebergang aus demselben in die Mannichfaltigkeit Statt finden, so müssen wir uns das *Handeln* denken als ein beständiges Bestimmtsein des Bewußtseins durch sich selbst. Somit finden wir hier 1) die Einheit des Bewußtseins mit sich selbst; 2) den Uebergang, den das Wollen und Handeln zwischen Allgemeinem und Besonderem macht. Das Individuum ist dabei durch einen allgemeinen Begriff und zugleich durch einen besonderen Gegenstand bestimmt, und die Bestimmung kann von dem allgemeinen Zwecke, oder von dem besonderen Gegenstande anfangen. Das Wollen kann mithin sowohl von dem Allgemeinen als von dem Besonderen ausgehen.

Auch das praktische Bewußtsein schwebt demnach zwischen Allgemeinem und Besonderem, und sein Wirken besteht in dem Streben, beides zu vereinigen. Allem praktischen Wirken muß daher auch eine Idee, eine ursprüngliche Einheit zu Grunde liegen, und diese muß mit der vollständigen Einheit des Selbstbewußtseins dieselbe sein. So lange aber das Object und der Zweck vom Selbstbewußtsein geschieden

sind, ist immer noch Beziehung, Vergleichung, Uebergang; also nicht vollkommene Einheit.

Diese Idee, worin Mannichfaltiges und Einfaches, das Selbstbewußtsein und das Aeußere Eins sind, nennen wir die Idee des Guten. Sie ist das Wesen unserer ganzen praktischen Natur. Das Princip der Sittlichkeit geht nicht davon aus, daß wir unser einfaches Wollen gegen die äußeren Eindrücke behaupten und durchsetzen; das höchste Gesetz ist vielmehr die ursprüngliche Einheit der Gegensätze. In unserm wirklichen Erkennen giebt sich das Gute darin kund, daß Begriff und einzelne Erscheinung ganz dasselbe sind. Diese Einheit ist das Gute darum, weil sie allein lebendiges, kräftiges Erkennen ist. Sie ist zugleich Einheit mit sich selbst, das vollkommenste Bewußtsein, das alles Leben umschließt und als lebendiger Quell alle mögliche Existenz umfaßt. Sie ist das höchste lebendige Bewußtsein, und darum ist sie das Gute.

Wie verhält sich nun diese Idee zu der Idee der Schönheit? Da die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, die Idee, hier durch die Thätigkeit selbst zur Wirklichkeit kommt, worauf ja auch der ganze Begriff des Schönen beruht: so sollte man meinen, eine solche Idee müsse der Urquell des Schönen sein. Allein es findet noch ein wesentlicher Unterschied Statt. Wir fordern von der Idee der Schönheit schon vollendete Verschmelzung der Wirklichkeit mit dem Wesen. Sie soll aufgefaßt werden als Entfaltung und Offenbarung der Idee. Im Guten aber ist dies nicht der Fall; sondern die Wirklichkeit wird als etwas Gegebenes vorausgesetzt, als etwas zu unserer erscheinenden Natur Gehöriges, und in dem Wechsel der Beziehungen soll sich die

ursprüngliche Einheit des Bewußtseins offenbaren. Diese Einheit kann nur nach und nach in diese Beziehungen übergehen; sie kann nur durch das besondere Handeln und nie vollständig ausgeführt werden, weil unsere Existenz selbst immer noch die Begriffe des Allgemeinen und Besonderen in ihrer Trennung enthält. Darum ist die Idee des Guten etwas das werden soll, noch nicht ist, ein Sollen, und Wirklichkeit und Idee sind immer noch von einander geschieden. Die Wirklichkeit wird als seiend vorausgesetzt; die Idee als sein sollend, und es entsteht nie eine vollständige Durchdringung.

Doch kann man sich hieran deutlich machen, was von der Idee des Schönen zu fordern ist. Sie darf nicht als etwas Einseitiges behandelt werden; sie kann nicht bestehen in einer Vereinigung, durch welche der Begriff in die Mannichfaltigkeit der Erscheinung gebannt und darin gleichsam begraben würde. So dachten es sich jedoch die Meisten, namentlich Baumgarten; auch Kant, der von einer Offenbarung der unbestimmten Zweckmäßigkeit im Besonderen spricht, welcher er noch die Beziehung auf die Vernunft, das reine Bewußtsein, entgegen setzt, mithin die Schönheit erst in das Sinnliche setzt und dann auf den leeren Vernunftbegriff zurückgeht.

Wir sehen, daß eine Vereinigung des Begriffes mit der Mannichfaltigkeit unmöglich ist, wenn nicht eine ursprüngliche Einheit beider Elemente überhaupt zum Grunde liegt. Die Schönheit muß also den Begriff als für sich bestehend und zugleich die ganze sinnliche Mannichfaltigkeit umfassend darstellen; es darf nicht bloß der Begriff im Mannichfaltigen liegen, sondern beides muß untrennbar verbunden, All-

gemeines und Besonderes müssen ganz eins sein und sich vollständig durchdringen. Diese Durchdringung muß auf gewisse Weise als vollendet betrachtet werden, da die Idee des Guten erst fordert, daß sie vorgenommen werde.

In dem Schönen soll sich also die Idee in der Existenz offenbaren. So verstanden heißt es nicht mehr, das Mannichfaltige soll vom Begriff, sondern die Existenz soll von der Idee durchdrungen sein. Es fragt sich nun, wie dies möglich ist.

Wir müssen zur Beantwortung dieser Frage einen Gegensatz mit der Idee des Guten finden. Die Beziehungen zwischen Allgemeinem und Besonderem sollen sich im Guten in lebendige Einheit des Bewußtseins verwandeln. Diese lebendige Einheit des Bewußtseins muß uns auch erkennbar sein. Wir denken uns im Guten die Idee als das im wirklichen Handeln Darzustellende; dazu ist aber nöthig, daß wir in unserem Bewußtsein uns der Idee selbst bewußt werden. Wir müssen in dieses hinabsteigen, in ihm die Idee selbst auffinden und die lebendige Einheit der Gegensätze als das wahrnehmen, was unser eigenes Ich ausmacht. Diese Einheit der Idee können wir nie wahrnehmen ohne den Gegensatz gegen das Mannichfaltige. Sie tritt mit dieser Beziehung in ein zwiefaches Verhältniß, indem sie sich selbst als Idee gegenwärtig zeigt.

Erstens müssen wir sie denken als den Abgrund des Lebens, worin sich unser eigenes Bewußtsein als wirkliches versenken muß, um wesentlich zu werden. Dieser Standpunkt ist der religiöse. — Das zweite ist das Verhältniß der Idee zur wirklichen Welt, zur Welt der Beziehungen. Die Idee muß erkannt werden als diese Welt des

Allgemeinen und Besonderen in sich auflösend und sich selbst an die Stelle dieser Existenz setzend. Dieser zweite Standpunkt ist der des Schönen.

Zur Idee des Guten ist nöthig, daß wir selbst nicht bloß an äußere Stoffe uns anschließen, sondern unser eigenes wesentliches Bewußtsein durch das Handeln verwirklichen. Das Bewußtsein ist dabei gegenwärtig, insofern es im Uebergang begriffen ist und sich selbst wirklich machen soll. Nun würde aber dieses Bewußtsein nichts sein, als eine wesentliche Thätigkeit; es würde sich nicht abschließen, nicht zur Erkenntniß der wesentlichen Einheit kommen, wenn es nicht auch auf sich selbst zurückgehen könnte, sich nicht auffassen könnte als ganz eins mit sich selbst im Gegensatz gegen das Reich der Beziehungen. Um sich selbst als eins auffassen zu können, muß es jenem moralischen Standpunkte ein inneres Selbstbewußtsein entgegen setzen können, wo es sich als eins mit sich selbst genügt. Dies ist der höchste Standpunkt des Selbstbewußtseins, wo sich die beiden Richtungen der Religion und des Schönen scheiden.

Soll sich der Mensch in seinem innersten Bewußtsein als eins mit sich selbst ergreifen, so muß in dieser Einheit der Mensch untergehen, insofern er im Handeln zwischen Allgemeinem und Besonderem schwebend ist. Der Zustand des Handelns muß in die Einheit des Bewußtseins aufgehen; der Mensch als wirklicher muß in diesen Moment sich selbst verlieren. Es ist eine Selbstvernichtung des individuellen Bewußtseins; denn der wirkliche Mensch kann sich nur im Moment der Beziehung, als handelnder denken; in der reinen Einheit hingegen muß der Mensch als ein wirkliches Individuum sich selbst verschwinden. — In der Idee des

Guten erscheint das höchste Leben des Bewußtseins noch als Forderung. Dieses höchste Bewußtsein ist etwas Universelles, das sich in der Wirklichkeit nur successiv darstellen kann. Soll dies höchste Leben selbst Mittelpunkt unseres Bewußtseins werden, so müssen wir, indem wir uns als Wirkliches vernichten, in uns die Gegenwart des höchsten, des allgemeinen Lebens, unser eigenes Bewußtsein als ein Hervortreten des göttlichen Bewußtseins wahrnehmen. Unsere eigene Individualität ist bloß Aeußerung der göttlichen Gegenwart. Dies ist der Standpunkt der Religion.

Es kann keine wahre Sittlichkeit geben ohne die Religion. Wir würden die Idee des Guten nicht im wirklichen Leben ausführen können, wären wir nicht überzeugt, daß unser individuelles Bewußtsein an sich nichts, sondern nur insofern etwas ist, als sich darin das Bewußtsein des göttlichen Lebens offenbart.

Diese Wahrnehmung des Göttlichen in uns ist aber nicht die einzige Form der Wahrnehmung des höchsten Bewußtseins. Indem unsere Persönlichkeit darin untergeht, muß die Welt der Existenz und der Gegensätze mit untergehen. Geben wir diese Welt der Wirklichkeit auf, so fehlt uns die Seite der Existenz. Wir erkennen zwar jetzt das höchste Bewußtsein; aber es würde uns nicht wirklich, könnten wir nicht auch die Existenz damit durchdringen, würde nicht in der ganzen Welt der Wirklichkeit auch das vollständige Abbild des höchsten Bewußtseins wahrgenommen, so daß an der Stelle der Wirklichkeit das göttliche Leben selbst sich entfaltet. Dieser zweite Standpunkt, auf welchem wir die Welt der Wirklichkeit als Offenbarung des göttlichen Lebens sehen, ist der Standpunkt des Schönen. Wir

versenken hier die existirende Welt, so wie vorher uns selbst, in die Anschauung der göttlichen Gegenwart. Es kann für die Schönheit nicht genügen, daß in der sinnlichen Wahrnehmung der Objecte sich ein Begriff offenbare; dies macht die Schönheit nicht aus, wenn nicht das ganze Princip der Relation des Allgemeinen und Besonderen in die Idee aufgegangen ist.

So wie in der Religion unser eigenes Bewußtsein, so geht in der Schönheit die Wirklichkeit der Welt, in welcher wir leben, in den göttlichen Gedanken als bloße Offenbarung desselben auf. Es kann daher weder ein Ueberwiegen des allgemeinen Begriffes, noch ein Ueberwiegen der besonderen Objecte darin stattfinden. Wir müssen im Schönen eine lebendige Entfaltung, ein Wirken der göttlichen Gegenwart erkennen, wodurch jeder Begriff seine Existenz sich selbst schafft. Der Begriff muß individuell lebendig sein, und umgekehrt der einzelne Gegenstand nicht als vom allgemeinen Begriff abgesondert erscheinen, sondern als die unmittelbare Gegenwart des Begriffes, als der Begriff selbst in seiner Besonderheit. Beide Seiten müssen in den dritten Moment der Beziehung sich auflösen lassen; der Punkt der Reflexion muß in seiner ganzen Vollständigkeit aufgehoben sein. Dieß ist das Geheimniß der Kunst.

Die Idee der Schönheit scheint hiernach eine nicht bloß praktische zu sein; es scheint auf das Handeln, wodurch die Idee successiv wirklich wird, nicht anzukommen, sondern das Schöne vielmehr als Resultat, als Vollendetes betrachtet zu werden, indem der Uebergang schon abgeschlossen sein muß. Demnach erscheint die Idee des Schönen mehr als eine theoretische. — Dasselbe zeigt sich auch

bei dem religiösen Standpunkte. Das Hervortreten der göttlichen Offenbarung in uns selbst können wir nicht bewirken; wir können es nur erfahren ohne unser Zuthun. Was man aber bloß erfahren kann, ist theoretisch. Daher hat die Religion einen so bedeutenden theoretischen Theil; und so hat auch die Lehre von der Schönheit nothwendig einen dogmatischen Theil, worin die Gesetze derselben gelehrt werden können.

Wären aber diese Ideen bloß theoretisch, so fielen sie mit der Idee der Wahrheit zusammen. Bei der Wahrheit ist die mittlere Einheit etwas bloß Vorausgesetztes; dies soll beim Schönen nicht der Fall sein. Es muß also hier etwas aus Theoretischem und Praktischem oder aus Denken und Handeln Gemischtes sein, der Moment im Bewußtsein, wo Denken und Handeln in einander übergehen und ursprünglich in einander liegen. Erst durch das praktische Bewußtsein sind wir auf diese Ideen gekommen. Daher kann die wahre Ueberzeugung von der Religion, der wahre Glaube nur praktisch erlangt werden; nur durch praktisches Bedürfniß können wir das, was an sich ist, in uns erfahren.

Eben so verhält es sich mit der Schönheit. Auch hier ist ein praktischer Weg nothwendig, der aber nicht, wie in der Religion, davon ausgeht, daß wir unser persönliches Bewußtsein aufgeben. Es ist vielmehr der Weg, auf welchem die Idee in die Wirklichkeit einströmt und dabei sich unser gleichsam als eines Durchganges bedient. Die Idee geht durch unser persönliches Bewußtsein hindurch, löst es in allgemeines auf, und verwandelt die Wirklichkeit in ein Wesentliches, Offenbartes. Auf diesem praktischen Wege beruht die Nothwendigkeit der Kunst. Es zeigt

sich darin, wie wenig die Kunst in der Gewalt des reflectirenden Individuums ist. Das Individuum ist nur das Gefäß der Idee.

In beiden Gebieten, der Religion und der Kunst, ist sowohl Güte als Wahrheit vereiniget. Denn in Gott, in sofern er in unser Bewußtsein eintritt, ist die höchste Güte; ohne diese Offenbarung in uns ist die Sittlichkeit nicht möglich. Eben so ist es mit der Idee der Wahrheit. Prüfen wir uns, was wir wesentlich an sich sind, so werden wir finden, daß alles, was unsere Individualität betrifft, nur Erscheinung ist, das Wahre hingegen nur Offenbarung des göttlichen Wesens in uns. Die höchste Wahrheit also ist allein in der Religion; alle andere Wahrheit ist nur das Streben darnach.

Eben so trifft im Schönen Wahrheit und Güte zusammen. Man hat das Schöne oft als Symbol des sittlich Guten betrachtet, jedoch von einem niedrigen Standpunkte. Als Mittel, das Gute zu bewirken, können wir das Schöne nicht ansehen; aber des vollkommenen Bewußtseins der Idee des Guten können wir nicht habhaft werden, ohne zugleich die Idee des Schönen zu haben. Wir werden das Gute immer nur als die Forderung, als das Sollen ansehen, wenn wir es nicht zugleich als Schönes erkennen. Denn eben die höchste Idee, in sofern die Erscheinung in ihr aufgeht, ist die Schönheit, und indem die Idee des Schönen mit dem Guten zusammen fällt, ist sie zugleich Idee des Wahren.

Zweiter Abschnitt.

Von den Gegensätzen und Beziehungen, durch welche die Idee der Schönheit wirklich wird.

Das Schöne als Gegenstand oder Stoff einer theoretischen Erkenntniß, kann nicht als für sich selbst bestehend und gegeben betrachtet werden. Es treten Widersprüche darin hervor, die nicht zulassen, daß die Idee des Schönen als wirklich gerettet werde. Alles was den bloßen gemeinen Verstand bedingt, muß sich im Schönen aufheben. Jener besteht nur durch Gegensätze, die sich ins Unendliche bedingen; die Schönheit hingegen besteht in der vollkommenen Vereinigung der Gegensätze. Daraus läßt sich einsehen, daß die für den gemeinen Verstand vorhandene Existenz, die gewöhnliche Wirklichkeit, das Schöne nicht in sich aufnehmen und ertragen kann.

Wir müssen daher das Schöne als einen Theil der praktischen Philosophie ansehen. Das Theoretische gilt nur darin, in sofern es von dem Praktischen bestimmt wird und dieses sich selbst ins Theoretische verwandelt. Mit Unrecht behandelte daher Kant das Schöne als Gegenstand der theoretischen Philosophie. Jede theoretische Betrachtung des Schönen vernichtet sich selbst; nur durch die selbstbewußte und thätige Idee wird der Gegensatz aufgehoben.

Wenn wir mithin hier von dem Schönen für sich als

von einem Gegebenen sprechen, so geschieht dies nur, um uns dadurch genau von dem Bedürfnisse des Praktischen, worauf die Kunst beruht, zu überzeugen. Die Gegensätze würden sich im Praktischen nicht so darthun lassen; wir müssen zuvor die einzelnen Bestandtheile erkennen, die der belebende Geist der Kunst zu einem großen Ganzen verbindet. Daher muß hier zuerst von den Bedingungen des Schönen die Rede sein, die ohne das Leben der Kunst nicht bestehen könnten.

Das Schöne besteht in der Vereinigung von Widersprüchen. Wir müssen also die verschiedenen Gegensätze und Richtungen verfolgen, welche als Elemente darin enthalten sind. Auch die übrigen ethischen Ideen bestehen in der Aufhebung von Widersprüchen. Diese zeigt sich aber im Guten durch ein fortwährendes stufenweise die Gegensätze auflösendes Handeln. In der Religion werden die Widersprüche so ausgeglichen, daß sie nicht mehr als Widersprüche bestehen, sondern in den lebendigen Gedanken des Göttlichen ganz aufgehen. Dagegen verlangen wir im Schönen die Beziehungen der Wirklichkeit, und doch zugleich die Aufhebung dieser Beziehungen, da sich die Idee darin offenbaren soll.

Das *Schöne* im Allgemeinen muß auf der einen Seite etwas ganz *Endliches*, auf der andern zugleich die unmittelbare *Gegenwart der Idee* sein. — Nicht bloß die zufällige Mannichfaltigkeit ist ein Endliches, obwohl man es sich gewöhnlich so vorstellt, indem man bloß den Gegensatz der sinnlichen Wahrnehmung und des Begriffes im Auge hat. In der Mannichfaltigkeit liegt vielmehr eine Unendlichkeit, und zwar eine unergründliche, da wir darin

nie auf ein absolutes Ende kommen, sondern immer noch Verschiedenes und Mannichfaltiges finden. Endlich wird das Mannichfaltige erst auf einem Standpunkte, wo der Moment des Mannichfaltigen mit einem allgemeinen Begriffe zusammentrifft. Zur Endlichkeit gehört also die besondere Erscheinung und der allgemeine Begriff, beide mit einander ganz vereinigt, und sich einander bedingend und erschöpfend.

Diesen Punkt der Endlichkeit erkennt der gemeine Verstand nie ganz rein. Ihn soll die höhere Erkenntniß auffassen, für welche der Moment der Endlichkeit zugleich voller Ausdruck der Idee sein muß. Es kann also in diesem Endlichen, das nur durch die Idee erkannt wird, sowohl Allgemeines als Besonderes vorzuwalten scheinen. Wir können in der Kunst einzelne Erscheinungen auf der einen, und Begriffe auf der andern Seite wahrnehmen; jene dürfen aber keine zufälligen Wahrnehmungen, diese keine abstracten leeren Begriffe sein. Beide müssen sich erschöpfen und die Kunst=Erscheinung muß nothwendig und völlig so bestimmt sein, wie sie ist, indem sie eine ganz bestimmte Modification der Existenz überhaupt ausdrückt.

Daher kann die gemeine Natur nicht Gegenstand der Kunst sein; in dem Portrait hört der ganze Sinn der Kunst auf. Die Alten haben deshalb in der plastischen Kunst die Götter= und Heroenwelt vorzugsweise zu Gegenständen gewählt, weil jede Gottheit auch in ihrer begrenzten besonderen Gestalt eine bestimmte Modification der Idee ausdrückt, einen Gedanken, der, wiewohl ein besonderer, doch ein durchaus nothwendiger war und schlechterdings nie ein anderer sein konnte. Die Idee muß also Besonderheit, aber nothwendig absolute Besonderheit sein.

Der allgemeine Begriff muß in dem Kunstwerke kein abstrakter sein, sondern seine Mannichfaltigkeit und Besonderheit mit sich bringen. Wenn wir in der Poesie allgemeine Betrachtungen, ein Verfahren nach Begriffen ohne Besonderheit finden, so dürfen diese Betrachtungen doch nicht so beschaffen sein, daß sie sich auf jeden andern Stoff auch beziehen könnten; sondern sie müssen einen bestimmten gegebenen Stoff oder das Wesen des menschlichen Daseins überhaupt angehen. So im Pindar, dem größten Lyriker, dessen Reflexionen sich immer auf seinen besonderen Helden, oder auf das Wesentliche des menschlichen Looses überhaupt beziehen; nicht auf das, was meist zu geschehen pflegt, sondern was in der Natur des menschlichen Geschlechtes an sich gegründet ist; denn diese ist eben so bestimmt, wie irgend eine Besonderheit. — Das Besondere erscheint also immer als ein Typisches, als ein allgemeiner Begriff, der sich aber an eine Besonderheit anschließen muß, oder an das Allgemeine, sofern es als Besonderes gefaßt wird.

Hierin liegt immer noch der Charakter einer Endlichkeit, aber keiner relativen, wie die des Verstandes ist, sondern einer sich selbst genügenden, worin eben deswegen die Idee sich ausdrückt. — Soll sich die Kunst in der Endlichkeit erschöpfen, so muß eine zwiefache Art, den Gegenstand zu erkennen, stattfinden. Es muß ein Endliches sein, worin sich zugleich das betrachtende Gemüth von dem Moment der Vereinigung der Gegensätze ablösen und in sich den Punkt aufsuchen kann, worin dieselben an sich eins sind. In jedem schönen Gegenstande werden wir immer die Bedingungen der Idee, des höheren Selbstbewußtseins überhaupt, wahrnehmen. Daher empfinden wir zugleich die Har=

monie unseres inneren Bewußtseins, das uns in dem Moment der Wahrnehmung des Schönen des höchsten göttlichen Daseins theilhaftig macht. In dem Dasein der Idee allein fühlen wir das vollkommene Leben, worin sich unsere Individualität auflöst. Es muß also das Bewußtsein der höchsten Erkenntniß mit der Wahrnehmung des Schönen verbunden sein, wodurch alles Bedürfniß aufgehoben wird und alle Widersprüche verschwinden.

Daher die Wirkung der Schönheit, daß sie das Gefühl der Einigkeit mit uns selbst, der Beruhigung, der vollkommenen Zufriedenheit in uns hervorbringt. Dies ist die höchste Wirkung, die das Schöne auf uns äußern muß, der höchste Gewinn von seiner Betrachtung. Wenige haben dies ganz gefühlt; noch Wenigere haben es bestimmt ausgesprochen. Moritz, den sein Gefühl oft bewundernswürdig richtig geleitet, hat diese Wirkung des Schönen sehr glücklich dargestellt. Seine kleine Schrift über die bildende Nachahmung des Schönen ist daher in dieser Hinsicht sehr zu empfehlen.

Es bleibt nun aber immer noch die Frage nach der Möglichkeit des Schönen übrig. Sie eben ist es, die uns die Unruhe giebt, womit wir nach dem Schönen streben, und uns zum Hervorbringen desselben aus unserem Bewußtsein, zur Kunst antreibt.

Die Idee des Schönen kann nur vom Standpunkte des Bewußtseins, nicht aber in der Natur erkannt werden. Die natürliche Betrachtung der Dinge besteht in der Wahrnehmung der Beziehungen in der Idee, zwischen denen nichts erkennbar ist, als die Begrenzung; dagegen im Selbstbewußtsein sich in den Gegensätzen überall dieselbe Einheit

wiederfindet. Die unmittelbare Gegenwart der Einheit der Idee ist in der Schönheit wesentlich und unentbehrlich.

In der Wirklichkeit ist daher die Schönheit nur da gegenwärtig, wo das Endliche in allen Gegensätzen sich ganz angefüllt zeigt von einem und demselben Wesen. Man sollte daher glauben, daß die Idee der Schönheit überhaupt alle Gegensätze aufhebt, und die Idee selbst in ihrer reinen Einheit hervortreten läßt. Darin aber liegt eben das Geheimniß, welches die Entwickelung der Idee der Schönheit schwer macht, daß zwar die Idee als eine und dieselbe wirklich werden, aber zugleich sich in die Gegensätze der Existenz entfalten muß, da sie sonst gar nicht zur Wirklichkeit kommen würde.

Die Schönheit muß also nothwendig unter den Gegensätzen der Existenz betrachtet werden, und muß dennoch die volle Einheit des Bewußtseins in sich enthalten. Dieser Widerspruch läßt sich nicht heben, wenn wir uns nicht die Einheit des Bewußtseins als eine thätige, schaffende denken.

Die Existenz oder die Wirklichkeit der Schönheit muß vollkommene Einheit des Begriffes und der Erscheinung enthalten. Wo diese nicht ist, wird beides bloß durch den Verstand auf einander bezogen. Unter allen wirklichen Erscheinungen nun ist keine, in welcher Begriff und Gegenstand vollständig in einander übergegangen sind, außer der Mensch. Bei andern Individualitäten findet diese vollständige Verschmelzung beider Seiten keinesweges statt. Das Thier wird von seinem Begriffe nicht vollständig angefüllt, sondern entwickelt sich nur nach dem allgemeinen Gesetze der Gattung; es wird geleitet durch den Instinct, die Aeußerung des Gattungsbegriffes durch ein besonderes Individuum.

Das Thier kann nicht zum Bewußtsein kommen. Im *Menschen* allein kann daher die wesentliche, vollkommene Schönheit ihren Sitz haben. Zwar kann es noch eine andere, als menschliche Schönheit geben; für die Idee aber ist jener Satz unwidersprechlich klar. Im Menschen ist Begriff und Existenz, Seele und Leib vereinigt; beide füllen sich ganz aus; daher ist der Mensch vorzugsweise der Schönheit theilhaftig.

Es liegt jedoch darin ein Widerspruch. Wäre *Körper* und *Seele* ununterscheidbar, so wäre keine Existenz denkbar. Es muß ein Gegensatz stattfinden, vermöge dessen Leib und Seele sich wechselsweise bestimmen. Diesen Gegensatz zu bezeichnen, unterscheiden wir *geistige* und *körperliche Schönheit*. In der *geistigen* Schönheit kann die Seele nicht angesehen werden als sich bloß auf den Leib beziehend, als das Allgemeine, Bestimmende desselben; sondern es muß in der Seele mit dem Allgemeinen zugleich die Besonderheit enthalten sein, und beide müssen sich gänzlich durchdringen. Die geistige Schönheit kann mithin weder in der besonderen Beschaffenheit der geistigen Vermögen, noch auch in dem ganz Allgemeinen liegen; denn der Sitz der Schönheit ist der Moment der Durchdringung beider Seiten. Dabei verschwindet das Charakteristische eben sowohl als der allgemeine Begriff, in sofern jedes für sich betrachtet wird. Nur in der Durchdringung beider in dem Momente der bestimmten Aeußerung besteht die Schönheit. Jede einzelne Wirkung oder Aeußerung des Gemüths muß den allgemeinen Bestimmungen desselben adäquat sein.

Oft verwechselt man das *Interessante*, das *Merkwürdige* oder *Außerordentliche* mit dem Schönen. So geschieht es besonders neueren Dichtern, die solche außer-

ordentliche Wesen als Individuen darzustellen suchen, woraus denn Lieblings-Charaktere und Normal-Personen entstehen, auf welche alle möglichen Eigenschaften zusammengehäuft werden. Dieser Fehler geht oft bis zum Lächerlichen bei Werner, mitunter auch bei Fouqué. Etwas Besonderes, Ausgezeichnetes ist darum noch keinesweges das Schöne. Daß eine einzelne außerordentliche Eigenschaft des Körpers die Schönheit ausmachen solle, behauptet niemand; im Körperlichen fordert man Gleichmaaß; aber in der geistigen Schönheit vergißt man diesen richtigen Grundsatz.

Die körperliche Schönheit beruht, wie man gewöhnlich wohl einsieht, auf etwas, was nach sittlichen Ansichten oft eigenschaftlos ist. Der besondere Körper soll den ganzen Begriff ausdrücken; es wird daher eine gewisse Harmonie gefordert, worin alle Besonderheit zu dem gemeinschaftlichen Ausdrucke des Begriffes verschmolzen ist. Mit Unrecht aber würde man annehmen, daß, auch wenn der Begriff ein unsittlicher wäre, Schönheit stattfinden müsse, sobald nur die besondere Aeußerung ihm entspricht. Dies ist nicht möglich. Die Idee hebt solche Spaltungen schon an sich auf. Alle Besonderheiten müssen durch das Band der Idee so verknüpft sein, daß sie sich wieder auflösen. Soll aber ein einzelner Körper dargestellt werden, so kann von einer Unsittlichkeit nicht die Rede sein. Die Idee läßt sich nur in einer Verknüpfung des Allgemeinen und Besonderen ausdrücken, die so beschaffen ist, daß beides sich ganz erfüllt; und in dieser Harmonie werden solche abschweifende Besonderheiten gar nicht geduldet.

Betrachten wir aber den Körper für sich, so muß er sich doch auf die Seele beziehen, so wie die Seele umge-

kehrt auf den Körper. In der Wirklichkeit ist daher die Schönheit nicht denkbar. Die Seele hat alle Besonderheit in sich verschlungen; sie muß sich durch besondere Aeußerung zeigen; dadurch aber wird sie wieder als Schönheit aufgehoben; denn sie muß sich dann auf das Gebiet des Einzelnen beziehen. Geistige Schönheit wird nothwendig durch den Körper gestört und aufgehoben. Eben so auf der andern Seite die körperliche Schönheit durch die Seele. Ein solches körperliches Wesen, wie es sein muß, um schön zu sein, kann keine besondere Bestimmtheit, keine Charakteristik der Seele haben. Wenn daher ein Körper im vollen Sinne schön ist, so sind darin die geistigen Begriffe ganz aufgegangen, und die Seele kann sich daher als solche in einem solchen Körper nicht auf individuelle Weise äußern. Daher pflegen schöne Menschen uns als geistlos zu erscheinen.

In der wirklichen Welt ist keine Schönheit, sondern nur Annäherung, Erinnerung an dieselbe. Auf diese Weise zerstört das Schöne, als bloße Wirklichkeit theoretisch betrachtet, sich selbst.

Man kann ferner sagen — und dies ist der zweite Gegensatz —: Es kommt nicht darauf allein an, die Seele als den Begriff des einzelnen gegebenen Körpers zu betrachten, noch den Körper als besonderen Ausdruck der Seele; beide müssen in einem höheren Punkte betrachtet werden, wo Seele und Körper sich überhaupt nicht unterscheiden. So entsteht der Gegensatz zwischen Freiheit und Nothwendigkeit, nach welchen beiden Bestimmungen man das Schöne betrachten kann. In der Freiheit schafft das Bewußtsein sich selbst, indem es sich selbst bestimmt und nichts als reine Thätigkeit ist. Die Nothwendigkeit ist die Wirk-

lichkeit, in welcher sich das Bewußtsein erschöpfen muß, so daß es hinsichtlich der Verbindung von Begriff und Erscheinung ferner nicht mehr zu wählen hat.

In der Nothwendigkeit ist eine Totalität, ein Universum vorausgesetzt als Ausdruck eines höheren, sich im Weltganzen erschöpfenden Bewußtseins. Hier würde das Endliche als Ausdruck der Schönheit erscheinen, sofern es abgegrenzt und vollendet, nicht handelnd und wirkend ist. Auf dieser Betrachtung der Welt als einer nothwendigen gründet sich die Ansicht des Alterthums. Die Welt ist eine gegebene, worin jede endliche Erscheinung als ein besonderes Moment der im Weltganzen sich ausdrückenden allgemeinen Nothwendigkeit erscheint. Darauf gründet sich der Fatalismus, der die freie Thätigkeit des Individuums ausschließt.

Auf der andern Seite kann man das entgegengesetzte Princip, die Freiheit, aufstellen, die nur auf dem Bewußtsein selbst beruht. Die Welt der Freiheit ist mehr sittlich und thätig. Das Endliche muß in seiner einzelnen Aeußerung die allgemeine Freiheit ausdrücken, und in dem einzelnen Acte zugleich erkannt werden als Aeußerung des allgemeinen Bewußtseins, wenn es schön sein soll.

Die Freiheit aber zeigt sich hier nicht gerade als sittliche Freiheit; sondern das Einzelne muß im Handeln sein volles Bewußtsein ausdrücken, wobei der moralische und jeder besondere Standpunkt verschwindet, in sofern es schön ist. Eben so verschwindet an der Nothwendigkeit das, was aus einzelnen Naturkräften hergeleitet ist. Sprechen wir von Nothwendigkeit schlechthin, so meinen wir sie, wie sie das ganze Bewußtsein verschlingt und ihm einen festen Stoff anweist, über welchen es nicht hinaus kann.

Auf den Gegensatz der Freiheit und Nothwendigkeit kann man also auch die Schönheit gründen. Hier finden sich aber dieselben Widersprüche, wie bei der geistigen und körperlichen Schönheit. Die Freiheit wird durch den Naturlauf gestört und kann daher nicht ganz zu Stande kommen; die Nothwendigkeit hingegen wird durch die Forderung sittlicher Aeußerung gestört. Der Mensch wäre bloße Maschine, wenn er nicht sittliche Freiheit hätte. So hebt Eines das Andere auf, und dieser Gegensatz kann mithin eben so wenig, wie der vorige, das Schöne zur Wirklichkeit bringen.

Nun kann man aber ferner fordern, daß beide Gegensätze einander bedingen müssen. So entsteht ein dritter Gegensatz, der einen Ausweg zu geben scheint: der Gegensatz der Individualität und der Natur. Die Individualität ist zwar geistige Freiheit, d. h. Selbstbestimmung, aber nie rein, sondern durch den Naturlauf gehemmt. An dieser Hemmung muß sich erst unsere Persönlichkeit entwikkeln; denn nur indem sie in diesem Kampfe erregt wird, kann die Individualität als solche bestehen. — Die Nothwendigkeit auf der andern Seite erscheint uns im Besonderen und Wirklichen entwickelt als Natur. Sie beruht darauf, daß die verschiedenen Bestandtheile des Erkennens sich das Gleichgewicht halten, ohne dadurch eine vollkommene Einheit zu bilden. In sofern sie in dem Einzelnen, Individuellen erkannt wird, ist sie die Natur. Also auch sie muß sich an einer Individualität beständig entwickeln. Es fragt sich nun, ob dieser Uebergang für die Schönheit genügt.

Auf ihm beruhen die neueren Theorien, welche von dem Gegensatze des Subjectiven und Objectiven ausgehen,

wie die Schlegelsche Theorie, oder von dem Gegensatze des Naiven und Sentimentalen. Man hat lange geglaubt, im Objectiven oder Naiven bestehe die eigentliche Vollendung der Kunst, weil darin alle Begriffe als im Stoffe aufgegangen erkannt werden. Dagegen wollte man das Sentimentale nicht so hoch anschlagen, indem sich der Gegenstand nie vollende, da er immer noch auf eine besondere Stimmung des Gemüthes bezogen werden müsse.

Gehen wir auf unsere beiden Gegensätze zurück, so zeigt sich, daß danach das Schöne nicht in der Wirklichkeit bestehen kann. Wenn in der objectiven Darstellung der ganze Begriff in dem Einzelnen aufginge, so wäre es kein Einzelnes mehr; also auch im Objectiven muß die Natur nur erkannt werden als auf die Individualität bezüglich. Eben so wenig kann die Schönheit ganz im Subjectiven bestehen. Der Gegensatz zwischen Subject und Object kann kein entscheidender in der Kunst sein; denn es ist ein Gegensatz des gemeinen Lebens.

Alle drei bisher betrachteten Gegensätze gingen hervor aus der Untersuchung der verschiedenen Bestandtheile der Existenz. Da nun aber diese Betrachtung einseitig ist, so ist noch eine andere zu versuchen, wo die Einheit der Idee und die volle Wirklichkeit, worin sich die Gegensätze begrenzen sollen, vorausgesetzt wird. So entsteht der Gegensatz zwischen Idee und Wirklichkeit; wir wollen ihn den Gegensatz zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen nennen, nicht aber zwischen dem Ideal und der einzelnen Erscheinung.

Das Göttliche in der Kunst ist nichts Abstraktes, sondern die vollkommene Durchdringung der entgegengesetzten

Elemente der Erkenntniß, das höchste Bewußtsein; das Irdische der Moment der Endlichkeit, wo die Gegenstände einander vollständig begrenzen und eben dadurch das Göttliche selbst darstellen. Das Irdische ist also nicht durch Steigerung in das Göttliche zu verwandeln. Beide Gebiete sind eben so wenig in der Kunst, als in der Moral durch Steigerung einander zu nähern. Alle wahre Mystik beruht auf der Offenbarung des Göttlichen in der Welt; alle wahre Religion beruht auf dieser Mystik. Beides, Göttliches und Irdisches, muß für sich betrachtet werden, entweder durch eine ewige Grenze getrennt, oder durch ein mystisches Band vereinigt. Soll nun die Schönheit da statt finden, wo die Idee endlich und die Endlichkeit Idee geworden ist: so scheint uns freilich Beides in Eins zu fallen, und wir denken uns ein Drittes, wo Göttliches und Irdisches Eins werden. Dies kann aber nicht wirklich sein; folglich hebt sich die Kunst gerade da auf, wo sie entstehen soll.

Bei diesem Zusammenfallen würde ferner gar keine Beziehung statt finden, sondern die Idee ganz für sich bestehen, und eben so die Endlichkeit, ganz nach der Lehre des Epikureismus. Es ist hier gar keine Einwirkung des Göttlichen auf das Irdische, also auch in diesen Gegensätzen nichts für die Schönheit zu gewinnen.

Von der höchsten Wichtigkeit aber ist eine Verbindung zwischen dem Göttlichen und Irdischen, sofern wir mit unserer Erkenntniß den Uebergang zwischen Beiden entwickeln. Daraus entsteht der Gegensatz des Erhabenen und des Schönen. Ersteres findet statt, wenn wir erkennen, wie sich die Idee durch ihre Thätigkeit in die Welt herab begiebt. Wir erkennen in dem Erhabenen die werdende Schönheit.

Das Schöne dagegen besteht in einer Beziehung der gegebenen Bestandtheile der Wirklichkeit, vermöge deren sie in die Idee aufgelöst werden und in dieser alle Besonderheiten sich vereinigen.

Diese Gegensätze beruhen auf dem Uebergange des Göttlichen und Irdischen in einander, auf der Entwickelung des Einen aus dem Andern. Nun kann aber auch eine gegenseitige Vernichtung beider statt finden. Das Irdische kann im Göttlichen ganz aufgehoben und vernichtet werden: darauf beruht das tragische Princip; oder das Göttliche wird von dem Irdischen ganz verzehrt, und darin liegt das komische Princip.

In dem Gegensatze zwischen dem göttlichen und irdischen Schönen zeigt sich jedes von beiden als rein für sich bestehend und kann nicht in das andere übergehen. Aber auch hier bleiben die Widersprüche. Wie ist es möglich, muß man fragen, daß in der Erscheinung die Entgegengesetzten sich ganz verschmelzen, und wie können Idee und Erscheinung so gesondert werden, daß das Eine das durchaus Bestimmende ist?

Es muß also ein Uebergang der Gegensätze gesucht werden. Dieser kann von zweifacher Art sein: er kann 1) darin bestehen, daß sie bloß in der Richtung zu einander begriffen sind; 2) darin, daß wir den Moment, in welchem beide zusammenfallen, als Uebergang betrachten, so daß das Eine das Andere aufhebt und dieser Akt selbst der Moment der Schönheit ist. — Beide Begriffe führen auf das unentbehrliche Bedürfniß eines Wirkens.

Der erste Gegensatz ist der des Erhabenen und des Schönen. Untersuchen wir, ob nicht die Gegensätze so

vereinigt werden können, daß wir den einen aus dem andern herleiten, so zeigt sich, daß dazu eine Wirksamkeit nöthig ist und wir das Schöne uns nicht als vollendet denken dürfen. Darin ist dieser Gegensatz dem der Individualität und Natur analog. — Aus der bloßen wirklichen Erscheinung, aus den relativen Gegensätzen des gemeinen Verstandes kann die Idee nicht hervorgehen. Soll die Schönheit aus der Vereinigung der Gegensätze entstehen, so muß aus der Idee als der ursprünglichen Einheit sich die Wirklichkeit als eine Entfaltung entwickeln, in welcher wir die Einheit selbst als das Thätige, Bestimmende erkennen. Dies ist der Standpunkt des Erhabenen. Es ist das Schöne, in sofern wir darin die lebendige Thätigkeit der Idee finden.

Wir müssen aber auch von der Erscheinung ausgehen können. Werden kann aus dieser die Idee nicht. Soll ein Uebergang statt finden, so müssen wir die Idee voraussetzen, in der Erscheinung aber die Gegensätze derselben auf eine innere Einheit der Idee beziehen und in dieser auflösen. Veranlaßt uns der Gegenstand dazu, daß wir die Gegensätze auf eine zum Grunde liegende Idee zurückführen, so haben wir das Schöne im engeren Sinn.

Man könnte einwenden, dies sei die Kantische Theorie. Das ganze Verhältniß hat den Anschein eines bloß subjectiven, indem wir nicht allein von dem Gegenstande ausgehen, sondern auch von dem Zustande unseres Erkenntnißvermögens bei Betrachtung des Gegenstandes, und die Idee immer noch hinzugedacht werden muß, einmal als Urquell der Erscheinung, das andere Mal als das, worin sich die Erscheinung auflöst. — Es ist aber deutlich, daß das Schöne nicht durch bloße sinnliche Wahrnehmung aufgefaßt werden

kann, sondern daß alle Kräfte des Gemüthes, das Denken und das Selbstbewußtsein dabei thätig sein müssen. Der Gegenstand soll die Idee selbst sein; also muß nothwendig auch die Erscheinung gedacht werden können. Das Denken und das sittliche Gefühl sind nothwendige Organe zum Erkennen des Schönen. — Bloß subjectiv ist also dies Verhältniß nicht. Erhabenheit und Schönheit bestehen nicht bloß in einem Zustande unseres Fassungsvermögens, wie bei Kant, sondern in dem Verhältnisse der Gegenstände zu der Idee; und dieses Verhältniß kann durch uns ohne Denken nicht erkannt werden.

Das Erhabene besteht darin, daß wir die Idee als sich entwickelnd, den Gegensatz der Erscheinung aus sich hervorbringend, bemerken. Ein Widerspruch gegen das Schöne oder die wesentliche Erscheinung ist also im Erhabenen nicht vorhanden. Es ist darin die vollkommenste Vereinigung der Elemente des Schönen; nur daß wir die Idee als thätige erkennen. Ein Widerspruch gegen die gemeine Erscheinung aber ist im Schönen, wie im Erhabenen, und in Allem, worin sich die Idee offenbart.

Weil die Erscheinung des Erhabenen als von der Idee ausgehend erkannt wird, so erscheint es uns immer als Thätigkeit in der Form eines Aktes, einer Wirksamkeit; daher rührt es, daß wir uns gegen dasselbe klein fühlen, sobald wir es mit unserer gegenwärtigen Natur vergleichen. Doch muß beim Erkennen des Erhabenen diese persönliche Rücksicht eigentlich ganz wegfallen. — Negative Dinge, wie Burke meinte, können nicht erhaben sein; wohl aber ein Concentriren der Kraft in einen Punkt, worin sich die Kraft als in einer Entwickelung begriffen zeigt. Daher kann aller-

dings die Kürze in der Poesie erhaben sein; nicht aber wegen des Negativen, sondern wegen des Concentrirens der Kraft; eben so das Schweigen wegen der nicht entwickelten Kraft. — Die Beziehung auf unsere Persönlichkeit muß dabei ganz untergeordnet werden.

Große Massen können nicht an sich, sondern nur, sofern sie eine Totalität von Kraft enthalten, erhaben sein. Daher wirken große Naturgegenstände als erhaben auf uns, weil wir die ganze Naturkraft darin concentrirt finden. Ueberall aber ist etwas Wirkendes, Thätiges, ein Einwirken des Göttlichen in die wirkliche Welt nöthig, um das Erhabene hervor zu bringen. Und nicht bloß im Göttlichen, sondern eben so gut auch im Irdischen erscheint das Erhabene unter denselben Bedingungen.

Das Dasein des Erhabenen können wir uns so denken, daß es in die wirkliche Erscheinung eingegangen ist, und dennoch durch die Entwickelung der Idee entstanden erscheint. So lange wir die Idee als das sich noch Entfaltende denken, so lange nennen wir es das Erhabene. Hat aber die Idee die Erscheinung ganz durchdrungen, so daß diese als Erreichtes, Vollendetes erscheint, so nennen wir dies die Würde.

Die Würde ist eigentlich und für uns hier ausschließlich ein ästhetischer, kein moralischer Begriff. Sie ist die in die Wirklichkeit und Erscheinung ganz übergegangene Erhabenheit; dagegen das Erhabene selbst noch im Uebergange begriffen ist und unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Idee lenkt, während sie durch die Würde auf die Erscheinung gerichtet wird. Würde schreiben wir demjenigen, besonders vernünftigen Wesen zu, bei welchem die Erhaben-

heit Zustand des gemeinen Lebens geworden, in sein zeitliches Wirken übergegangen ist. Das unbewußte Handeln nach Ideen giebt die Würde, die uns daher immer mehr als etwas Vollendetes, Ruhendes, hingegen die Erhabenheit mehr als Kraft, Thätigkeit, Unruhe erscheint. Die Würde enthält ein Gefühl der vollkommenen Befriedigung. Sie kann, wie die Erhabenheit, eben sowohl bei dem Irdischen, wie bei dem Göttlichen statt finden.

Die Schönheit im engeren Sinn wird nicht von der Idee, sondern von der Erscheinung aus erkannt, in welcher wir aber die Idee finden, und die wir in die Idee müssen auflösen können. Das Schöne muß uns erscheinen als das, was mit uns als erscheinenden Wesen auf Einer Stufe steht; dagegen das Erhabene immer über uns steht, weil wir bei demselben von der Idee ausgehen müssen. Mit dem Schönen gehen wir um, wie mit unseres Gleichen; und eben weil die Schönheit unserm gemeinen Leben so nahe verwandt ist, verwechselt man (wie Burke) leicht den Reiz, der ein bloß sinnliches Interesse giebt, mit der Schönheit, und macht so die Begierde zum Princip der Erkenntniß des Schönen.

Auch hier findet eine doppelte Ansicht statt. Das Schöne, in seiner Beziehung auf die Idee betrachtet, erscheint als etwas, worin die Idee noch zu suchen ist, das sich aber als Erscheinung auflöst, sobald die Idee gefunden ist. Daher muß das Schöne ein melancholisches Gefühl erregen, da die Erscheinung selbst verschwindet, sobald wir sie in die Idee auflösen. Wir besitzen das Schöne nur als Vergängliches, und der ganze Begriff des Schönen besteht in der Vergänglichkeit, während andern Gegenständen die

Vergänglichkeit ihrem Wesen nach feindlich ist. In der Schönheit hat die Erscheinung immer zugleich einen negativen Sinn. Zwar können wir uns das Schöne immer nur als Ruhe und Befriedigung, nicht als Thätigkeit denken, und fühlen uns selbst dabei beruhigt; zugleich aber empfinden wir den Schmerz des Bewußtseins, daß wir fähig wären, die ganze Erscheinung in die Idee aufzulösen, wenn wir uns ihrer in voller Deutlichkeit bewußt würden. Mit der Zurückführung des Schönen auf die Idee sind wir immer beschäftigt, ohne je damit fertig zu werden; daher bei Kant auch das Schöne als subjectiv erscheint.

Das Schöne kann aber auch ganz in den einzelnen Moment der Erscheinung aufgegangen sein; und dann nennen wir es die Anmuth oder Grazie. In dem Einzelnen, Zerstreuten der zufälligen Erscheinung nehmen wir die Spuren der Vollkommenheit der Idee wahr; wir erkennen, daß das Schöne sich ganz in den zeitlichen, zufälligen Moment ergossen hat und darin ausdrückt. — Die Anmuth muß vom Reize wohl unterschieden werden, der etwas ganz Sinnliches ist. Nach Lessing ist die Grazie die Schönheit in der Bewegung gedacht, d. i. im zufälligen Momente der Erscheinung. Denkt man sich dabei nicht die bloße sinnliche Bewegung, so ist dieser Ausdruck Lessing's sehr richtig.

In der Schönheit finden wir Ruhe und Selbstgenügen, weil sich die Erscheinung mit der Idee gesättigt hat; in der Anmuth dagegen Thätigkeit und Lebendigkeit, aber als ideale Thätigkeit in der wirklichen Erscheinung. Die Anmuth und das Erhabene sind also die beiden Endpunkte, beide den Charakter der Thätigkeit tragend; Würde und Schönheit liegen in der Mitte, beide mit dem Charakter der Ruhe.

Diese Bestimmungen bewährt die Erfahrung. Selbst bei flüchtiger Betrachtung finden wir, daß gewöhnlich Erhabenheit und Schönheit als dem Menschen ursprünglich angehörende Zustände angesehen werden; dagegen Anmuth und Würde als etwas erscheinen, was man erwerben könne, weil in diesen mehr die besondere Aeußerung im wirklichen gemeinen Leben in Betracht kommt. Daher das Streben vieler Menschen, durch bloße Nachahmung der äußeren Erscheinung (durch Affektation), also auf dem unrechten Wege Anmuth oder Würde zu erlangen; nicht aber Erhabenheit und Schönheit, welche Affectation nur eine künstlerische ist.

Es zeigt sich, daß wir auch mit diesem Gegensatze bei bloß theoretischer Betrachtung des Schönen nicht aufs Reine kommen. Das Erhabene erscheint als noch unvollkommene Schönheit, und eben so das Schöne selbst im engeren Sinn, da auch hier erst eine Beziehung auf die Idee nöthig ist. So haben wir nicht mehr den vollen Begriff der Schönheit, sondern nur etwas sich demselben Näherndes; daher man denn meinte, das Schöne sei bloß eine Erscheinung der Idee der Sittlichkeit. — Eine solche unvollkommene Schönheit kann nicht Schönheit und Erhabenheit bleiben. Die Idee soll nicht erst durch Reflexion zu der Erscheinung hinzugedacht werden; sondern es ist das Wesentliche im Schönen, daß wir unmittelbar in der Erscheinung die Idee als Eins und dasselbe mit ihr erkennen. — Man müßte demnach nothwendig zeigen, daß ungeachtet des Ueberganges dennoch überall die Vereinigung der Idee mit der Erscheinung erkannt werde. Eine solche Thätigkeit nun, welche diese Vereinigung zu Stande bringt, ist eben die Kunst. Durch die bloß theoretische Betrachtung aber können wir dahin nicht gelangen;

denn die Beziehung des Verstandes kann nur dann beruhigt sein, wenn die vollkommene Vereinigung schon vollendet ist; so in dem Schlusse, wo sich der Verstand nicht eher beruhigt, als bis die Conclusion da ist. Nach dieser Verstandes-Ansicht also würde auch in der Vereinigung von Idee und Erscheinung erst der Schluß den Erfolg ausmachen; in dem Werden der Idee würde nichts zum Schönen Gehöriges zu erkennen sein; und darin soll doch gerade das Schöne liegen.

Bloß theoretisch kann also das Erhabene und Schöne nicht gedacht werden. Nur wo Erhabenes und Schönes ganz als Eins angesehen werden, würde sich der Verstand beruhigen. In dieser Einheit kann aber nicht allein das Schöne bestehen; dies gemeinschaftliche Dritte würde sich nothwendig wieder auflösen. Mithin kann auch in diesem Gegensatze das Schöne nicht als wirklich gefunden werden.

Wir können uns nun ferner den Moment des Ueberganges als Akt denken, durch welchen entweder die Erscheinung ganz in die Idee verschwindet, oder die Idee sich auflöst und in die Erscheinung übergeht. Auf diesen beiden Begriffen beruht der Gegensatz des Tragischen und Komischen.

Das Schöne als Einheit der Idee und Erscheinung kann, sofern es Erscheinung ist, auf die Idee bezogen werden, und derselben entgegentreten, in sofern es Schönes ist. Die Idee im Gegensatz der Erscheinung gestaltet sich zum Princip der Religion; wo die Erscheinung in die Idee aufgeht, ist der religiöse Standpunkt.

So entsteht zwischen Religion und Schönheit ein Kampf und Widerspruch; denn beide suchen etwas ganz Ent-

gegengesetztes. In der religiösen Betrachtung verliert sich unser ganzes Bewußtsein in die göttliche Idee. In der Schönheit ist umgekehrt das göttliche Princip ganz in die Erscheinung versunken, etwas Wirkliches geworden, das unter der Form der Zeitlichkeit gedacht wird.

Besonders wenn wir von dem Standpunkte der Existenz aus reflektiren und beides als coordinirt im menschlichen Leben vergleichen, entsteht nothwendig eine Einsicht in diesen Widerspruch, in welchem sich die gemeine Reflexion verwirrt. Daher entsteht leicht oberflächliche Einseitigkeit von beiden Seiten. Man kann von der Religion aus die Kunst, und die Betrachtung der Welt aus dem Gesichtspunkte des Schönen verdammen. So hat die Kirche oft mit der Kunst verfahren, und auch heut zu Tage giebt es noch Viele, die vermöge dieser Einseitigkeit die Kunst für ein sündliches Spiel halten. — Diese einseitige Ansicht kann Muth und Lust zu allem Schönen in der Zeitlichkeit als überflüssig, ja als nachtheilig betrachten, womit denn unmittelbar Barbarei verbunden ist.

Dies gegenseitige Ausschließen der Kunst und der Religion kann sich aber auch in dem edelsten und tiefsten Bewußtsein als ein Gefühl von der Spaltung äußern, welche der menschlichen Natur wesentlich ist. Auch bei lebhafter Ueberzeugung von der Berechtigung beider Seiten kann man über diesen Zwiespalt trauern, wie dies große Dichter und Künstler nicht selten gethan, die aus Trauer über die Hinfälligkeit des Schönen sich in die Religion versenkten. Besonders bei den italienischen Dichtern finden sich viele Spuren der Art, die oft beigetragen haben, der Kunst einen höheren Reiz zu geben.

Ganz verdammlich ist aber die Meinung Vieler, die Kunst oder das Schöne könne durch die bloße Erscheinung bestehen, und müsse sich dem Göttlichen oder dem religiösen Princip entgegensetzen. Auf diesen irreligiösen Weg führt das falsche ästhetische Gefühl, der Wahn, man könne die Kunst mehr aus der Natur schöpfen, als aus der Idee. So wird das Aesthetische oft zum Ausdruck, womit man das Oberflächliche, auf die bloße Erscheinung Gegründete bezeichnen will, in welchem Sinne man von ästhetischer Theilnahme, ästhetischem Interesse und dergl. spricht.

Es kann dem Denkenden nicht entgehen, daß bei tieferem Gefühle von dem Gehalte dieses Gegensatzes beide Principien sich immer mehr nähern und in einander übergehen. Die Religion kann nicht bestehen ohne die Kunst, als bloß Rationales; diese ist die andere Seite der Religion. Soll sich das religiöse Princip offenbaren, so kann dies nur in Erscheinungen geschehen, die fähig sind, eine Idee darzustellen. Eben so liegt die Beziehung auf das Religiöse ganz in der Sphäre der Kunst.

Es fragt sich nun, wie das göttliche Princip ganz in das Schöne eingehen kann, so daß wir die göttliche Idee in dem Momente anschauen, wo sie mit der Erscheinung auf Eins und dasselbe zurückgeführt wird. Haben wir Beides in seinem Gegensatze vor Augen, so entsteht daraus das Tragische in der Kunst.

Das tragische Verhältniß im Schönen liegt darin, daß das Schöne, als Erscheinung, der göttlichen Idee als dem reinen Wesen entgegengesetzt ist und widerspricht; daß, wenn sich Beides in einem Akt des Uebergangs vereinigen soll, nothwendig das Schöne sich selbst als ein Nichtiges auflösen und

vernichten muß; daß aber in demselben Momente dasselbe in seiner Vernichtung als Offenbarung des göttlichen Wirkens, der Idee erkannt wird.

Nicht die bloße äußere Erscheinung wird aufgehoben. Diese besteht aus einer unendlichen Kette von Beziehungen und Verknüpfungen, und kann sich als solche nie vernichten, aber auch als solche nicht die göttliche Gegenwart aufnehmen. Soll die Erscheinung durch die göttliche Idee aufgehoben werden, so muß sie offenbar schon als schöne, als die Idee in sich enthaltend, erkannt werden. Im Tragischen geht die Idee, das Schöne selbst unter, nicht die gemeine Erscheinung. Indem es aber untergeht, ist es eben dadurch und in diesem Momente reine göttliche Idee, die sich offenbart, so wie das Zeitliche geopfert wird. Deswegen erscheint uns beim ersten Augenblick das Tragische als ein Untergehen der Wirklichkeit, worin wir aber unmittelbar eine Offenbarung des Göttlichen bemerken, durch welche das Wirkliche vernichtet wird, nicht als bloße Erscheinung, sondern in sofern es das Schöne ist.

Im Tragischen müssen die Idee und die wirkliche Erscheinung als vollkommen entgegengesetzt in einander übergehen. So entgegengesetzt sind aber Beide nur, in sofern in der Erscheinung selbst die Idee liegen soll. Nach der prosaischen Ansicht kann sich die Wirklichkeit nicht selbst auflösen; diese Art der Anschauung dürfen wir also in der Kunst nicht voraussetzen. Das Princip der Zweckmäßigkeit muß hier ganz aus dem Spiele gelassen werden.

Soll die Idee in die Erscheinung übergehen, so darf diese nicht betrachtet werden, in sofern sie als Wirklichkeit in bloßen Beziehungen besteht; sondern wir müssen die Er-

scheinung in ihrem Hauptgegensatze auffassen, und uns bewußt werden, daß sie darin sich ganz widerspricht, daß diese Gegensätze unvereinbar werden, weil sie Erscheinung ist. So beruht das Tragische auf inneren Widersprüchen der menschlichen Natur, durch welche das Höchste, die Idee in die Sphäre der Erscheinung herabgezogen wird. — In der Erscheinung ist nothwendig etwas Wesentliches; es muß sich aber als Erscheinung in unvereinbare Gegensätze theilen, wodurch es als solche sich auflöst. Was also im Tragischen vernichtet wird, ist die Idee selbst, in sofern sie Erscheinung wird. Nicht das bloß Zeitliche geht unter; sondern gerade das Höchste, Edelste in uns muß untergehen, weil die Idee nicht existiren kann, ohne Gegensatz zu sein.

So geht Oedipus in Sophokles Tragödien nicht durch die bloße Hinfälligkeit des gemeinen menschlichen Lebens, durch die Gewalt äußerer Umstände und Zufälligkeiten unter, sondern durch das, was das Edelste im Menschen ist, in zwiefacher Bedeutung wahrgenommen. Er ist zugleich schuldig und unschuldig, da er unbewußt die größten Greuel vollbracht hat. Hier steht die menschliche Natur mit sich selbst in einem für die Wirklichkeit unauflöslichen Widerspruche. Die Idee muß hierüber unwidersprechlich entscheiden, aber nur als Idee; steigt sie in die Erscheinung herab, so muß sie mit sich selbst in unerklärbaren Widerspruch gerathen. Schuld und Unschuld sind unvereinbar, und der, in welchem sich beide vereinigen, muß dadurch aufgerieben werden. Alle Entschuldigungen vertilgen nicht das Gefühl der greuelhaften Thaten; und dieses Gefühl kann wiederum nicht die Anerkennung der Unschuld aufheben. So ist der Mensch als erscheinendes Wesen zu unvereinbaren Widersprüchen ver-

dammt, die sich nur mit der Aufhebung der Existenz endigen.

Der Mensch kann in der Wirklichkeit an der Idee nur Theil haben, wenn er sie selbst mit in die Widersprüche des wirklichen Lebens aufnimmt. Das Bewußtsein dieses Zustandes veranlaßt die Trauer, die sich nie auf die einzelne Person beziehen darf. Alles Mitleid, sofern darunter das nur durch die Erscheinung des Leidens erregte Gefühl verstanden wird, ist der tragischen Kunst unwürdig. Das Loos des Menschen überhaupt, daß er an dem Höchsten Theil hat und dennoch existiren muß, bringt das echt tragische Gefühl hervor. Der Mensch fühlt seine Nichtigkeit, wenn er die Idee darstellen will und dies nur in den Widersprüchen der Existenz vermag. Das Gebanntsein des Menschen in die Existenz also ist es, wodurch das tragische Gefühl erregt wird.

Aber eben in diesem Gefühle liegt zugleich die höchste Erhebung, und zwar durchaus nur in denselben Ursachen, nicht in einem andern Verhältnisse. Wir wissen, daß unser Untergang nicht die Folge einer Zufälligkeit, sondern davon ist, daß die Existenz das Ewige, wozu wir bestimmt sind, nicht ertragen kann, daß mithin die Aufopferung selbst das höchste Zeugniß unserer höheren Bestimmung ist. So liegt in dem Untergange selbst das Erhebende und Erquickende des Tragischen; nicht in dem Erwarten eines besseren Looses, welche Vorstellung schon in das religiöse Gebiet hinüberschweift. Hier haben wir es nur mit der Existenz und der Offenbarung des Göttlichen in der Existenz zu thun. Nur von dem gegenwärtigen Dasein ist hier die Rede; aber nicht in seiner Zufälligkeit, sondern in seinem Wesen betrachtet. In dem Momente des Unterganges selbst liegt zugleich die tröstlichste

Erhebung, da der Untergang nichts anders ist, als die Erscheinung der sich in dieser Vernichtung offenbarenden Gottheit.

Man vermeide alle Ansichten, die außer diesen Beziehungen liegen, und habe nur den einen Moment vor Augen, wo die Vernichtung sich zeigt als Offenbarung der göttlichen Idee. Eben das war den Alten das Schicksal. Es ist nicht allein das Furchtbarste und Schrecklichste, sondern zugleich das Herrlichste und Erhebendste; denn es ist die Verherrlichung des offenbarten Göttlichen, das sich nur dem sich Aufopfernden zeigt, nur in der Vernichtung zur Erscheinung kommt.

Bei den gewöhnlichen Ansichten von der Natur des Tragischen kann man zwei Extreme unterscheiden. Die erste Ansicht ist die, welche sich ausschließlich an die wirkliche Erscheinung heftet, nur an dem zeitlichen momentanen Dasein Theil nimmt. Darauf beruht die Theorie des Mitleids und Schreckens, die man dem Aristoteles nicht ganz mit Unrecht zuschreibt. Das Reinigen der Leidenschaften jedoch deutet bestimmt darauf hin, daß Aristoteles durchaus nicht das weichliche gemeine Mitleid meinte, welches der Untergang des Einzelnen erregt und das ohne alle höhere Bedeutung ist. Unsere Empfindung ist in diesem Falle mehr physischer, als sittlicher Natur. Aber auch selbst, wenn wir das einzelne Leiden auf die menschliche Natur überhaupt beziehen, so knüpft sich doch das Mitleid nur an ein zeitliches Interesse. Wir klagen doch nur über das Loos der erscheinenden Menschheit im besonderen Leben. — Das Mitleid, wie der Schrecken, ist für die Kunst unbrauchbar. Auch hat es Aristoteles nicht so gemeint; denn er sagt ausdrücklich: Mitleid und Schrecken sollen gereinigt sein. Die meisten

späteren Erklärer verstehen den Aristotelischen Satz so: durch Furcht und Mitleid sollen die Leidenschaften überhaupt gereinigt werden. Aristoteles aber sagt: Furcht und Mitleid selbst, diese Leidenschaften, die der Mensch auch schon natürlich, aber dann zeitlich fühlt, sollen gereinigt werden. Soll der Mensch veredelt werden, so kann dies nicht dadurch geschehen, daß man ihn von diesen Gefühlen abzieht, sondern so, daß man sie ihn recht empfinden läßt, d. h. aus einem höheren Gesichtspunkte. So liegt hierin etwas sehr Wahres, was nur empirisch ausgedrückt ist.

Die entgegengesetzte Ansicht vom Tragischen geht von dem allgemein Sittlichen, von der Freiheit des Willens aus. Diese ist im Grunde eben so prosaisch, wie die vorige, nur moralischer aufgestutzt. Der Mensch, heißt es, werde durch die Sinnlichkeit am Sittlichen gehindert, müsse aber seine Persönlichkeit dagegen behaupten. Von diesem Standpunkt erscheint das Tragische als beruhend auf dem Widerspruche des Sinnlichen gegen den freien Willen. Aeußere sinnliche Gewalt kann uns die Ausübung des freien Willens unmöglich machen, ja uns sogar vernichten; darin aber zeigt sich eben der freie Wille, daß wir uns dennoch ihr entgegensetzen. Diese Ansicht geht ursprünglich von der Stoischen Philosophie aus und hat sich an die Kantische Theorie angeschlossen. In der Tragödie nun, meinte man, sei der Andrang einer rohen Naturgewalt gegen die Freiheit des Willens geschildert. — Es ist dies eine ganz prosaische Ansicht. Die Freiheit des Willens beruht danach bloß auf der Erscheinung, daß wir selbständige Wesen sind, die wollen können. Unser moralischer Werth aber liegt vielmehr darin, daß wir alles Wirken in uns als Wirken der

Idee, des Göttlichen ansehen. Dem subjectiven Gefühle einer sittlichen Würde und Kraft nachhängen, verführt zur Eitelkeit und zum Hochmuth, und ist so weder sittlich, noch künstlerisch; so wenig, wie das bloß Sinnliche.

So wie das Tragische, so liegt auch das Komische ganz in dem Begriffe des Schönen, und beide können ohne diesen in der Welt nicht gefunden werden. Das Komische wird am meisten mißverstanden; man denkt sich selten etwas Bestimmtes dabei und verwechselt es mit dem Lächerlichen in der gemeinen Erscheinung.

Das Komische ist der gerade Gegensatz des Tragischen. Das Schöne als vollkommene Einheit der Idee mit der Erscheinung tritt mit der bloß gemeinen Erscheinung in Gegensatz. Das Schöne schwebt in der Mitte, indem es auf der einen Seite der Idee, auf der andern der gemeinen Erscheinung entgegengesetzt ist. — Auch hier müssen wir mit dem Widerspruche zwischen dem Schönen und der gemeinen Erscheinung anfangen. Sofern die gemeine Erscheinung bloß in der Zufälligkeit der entgegengesetzten Beziehungen besteht, löst sie den Begriff der Schönheit auf und verwandelt ihn in die ernsthafte prosaische Ansicht der Dinge. So setzt die gemeine Erscheinung sich dem Schönen als feindseliges Princip entgegen. Wenn sich das Schöne als Erscheinung in der Wirklichkeit auflöst, so hört alle Vergleichung mit der Idee auf, und alle Erinnerung an dieselbe verschwindet. Das Schöne kommt ganz aus dem Spiel und verliert sich in die bloße Erscheinung.

Aber auch in dem gemeinen Erkennen selbst ist ein Streben, sich zusammenzuhalten und Princip für sich zu sein. Der Mensch kann nicht in der gemeinen Erscheinung so be-

fangen sein, daß er nicht in einzelnen Momenten etwas an sich Bestehendes aus den gewöhnlichen Beziehungen herausheben könnte. So kann der menschliche Geist in der gemeinen Erscheinung etwas Wesentliches finden, worin die Erscheinung, von der Idee abgefallen, für sich besteht. Dieses setzt sich als Princip für sich der Schönheit entgegen, und die gemeine Erscheinung wird so das gerade Gegentheil der Idee. Darin besteht das Princip des *Häßlichen*, welches nicht in Mangelhaftigkeit den Naturgesetzen gegenüber seinen Grund hat. Auch in der ernsthaften Betrachtung der Dinge liegt das Häßliche nicht; diese fällt mehr unter die moralische Beurtheilung, da sie sich dem Begriffe des Schönen ganz entzieht.

Soll etwas als dem Schönen Entgegengesetztes erkannt werden, so muß darin eben dasselbe gesucht werden, was im Schönen ist, aber das Gegentheil darin gefunden werden. Wenn die Idee in der That fehlt, und die bloße Erscheinung sich für das Wesentliche ausgiebt, dann erscheint das Häßliche. Das Häßliche ist eine Empörung gegen das Schöne, wie das Böse gegen das Gute. Im Häßlichen finden wir allemal ein Scheinprincip, worin die verschiedenen Richtungen der Existenz zusammenstreben. Natürliche Unvollkommenheiten sind nur in sofern häßlich, als in dieser Verwickelung der bloß äußeren Kräfte sich etwas darstellen soll, was gleichwohl diese Kräfte als etwas Wesentliches zusammenfassen will. Körperliche Häßlichkeit entsteht nur dadurch, daß dem menschlichen Organismus ein falsches Princip der bloßen Existenz untergeschoben wird. Eben so ist ein Gemüth, welches sich dadurch dem Schönen entgegensetzt, daß es das Gemeine in einen Punkt zusammen-

zufassen strebt und sich darin beruhigt, ein häßliches. — Bloße Zufälligkeit und Zweckwidrigkeit also macht nicht allein das Häßliche aus; sondern daß in so widersprechenden Dingen eine Einheit stattfinden soll, die nur die Idee sein könnte, aber bloß in dem erscheinenden Dasein gesucht wird. —

Das Häßliche ist die erste Form, in welcher sich die gemeine Existenz dem Schönen entgegensetzt. Es erscheint uns wie das Böse nur als Negation der Idee, die aber positiv wird, indem sie sich an die Stelle derselben setzen will. Beim Anblick das Häßlichen regt sich das Gefühl des Schönen in uns im geheimen Widerstande gegen das Häßliche; und dies dunkle Gefühl ist die Schaam, die sich freilich auch im Sittlichen äußert. Wer sich geradezu für die Häßlichkeit erklärt, ist ein Schaamloser; nur Frechheit stellt das Häßliche als etwas Wesentliches hin. — Das Häßliche ist also ein dem Schönen positiv Entgegengesetztes, und es kann nur von völligem Ausschließen desselben die Rede sein.

Wenn sich aber das gemeine Dasein durch kein eigenthümliches Princip dem Schönen entgegensetzt, sondern das Bedürfniß des Schönen in der gemeinen Existenz gefühlt und stufenweise nach dessen Erreichung in derselben gestrebt wird, so entsteht etwas der Verbindung der Kunst mit der Religion Analoges. Das gemeine Bewußtsein strebt durch eine Art Instinct dahin, das Schöne dadurch zu erlangen, daß es die Bedingungen seines eigenen Daseins nach und nach der Idee gemäß zu ordnen sucht. Daraus entsteht die Liebe zum Schmuck und Zierrath, der auch im gemeinen Leben eine edle Quelle hat. Das Edle, welches in dem Verlangen nach Schmucke liegt, ist die Ahndung, daß sich das Schöne mit dem gemeinen Leben ver-

söhnen könne. Die Abneigung gegen den Schmuck führt zur offenbaren Barbarei. Das Streben nach Schmucklosigkeit artet sehr bald in eine Sinnesart aus, die sich am gemeinen Naturbedürfnisse befriedigt. Allerdings ist der Luxus sehr verderblich; dieser wird aber durch völlige Abneigung gegen Schmuck und Zierlichkeit nicht verbannt; sondern dadurch werden nur Ausschweifungen des ganz thierischen Bedürfnisses herbeigeführt.

Der Schmuck hat also einen edlen Ursprung. Was in der Sittlichkeit die Sitte und der Anstand, das ist im Schönen der Schmuck; beide die Aeußerung der ihnen zu Grunde liegenden Ideen in der Erscheinung des gemeinen wirklichen Lebens. Durch die Neigung zum Schmuck kann oft die Idee des Schönen selbst gerettet und allmählig geläutert werden. Ist aber dies Bedürfniß einmal abgeworfen, so ist es schwer, ein Gefühl für das Schöne wieder zu erzeugen, und die Mittel der Kunst werden dann zu gemeinen Vergnügungsmitteln erniedrigt.

Sollen die beiden Elemente des Schönen in einander übergehen, so muß dies auch nach der Richtung der Erscheinung stattfinden können, so daß die Idee des Schönen sich ganz in die Zufälligkeit und die Beziehungen des gemeinen Lebens verliert. Erhält sich auf diese Weise die Idee durch das gemeine Leben in der Existenz, so ist dies das Komische. Im Tragischen wird die Idee so vernichtet, daß sie als Idee rein hervortritt. Hier wird die Idee auch in die Existenz aufgelöst; aber nicht um diese zu vernichten, sondern sich mit ihr festzuhalten durch stufenweise Verknüpfung des Allgemeinen und Besonderen. Wir finden die Idee in dem zeitlichen Zustande gegenwärtig, und sie erhält sich in diesem,

ungeachtet sie sich darin auflöst. Auch hier also zeigt sich ein Widerspruch zwischen Idee und Wirklichkeit, mit welchem aber zugleich eine Beruhigung verbunden ist, und zwar die umgekehrte, wie beim Tragischen, bestehend in der Wahrnehmung, daß Alles doch zuletzt gemeine Existenz und auch in dieser überall die Idee des Schönen gegenwärtig ist, daß wir mithin in unserer Zeitlichkeit doch immer im Schönen leben. Daher entsteht eine Lust und Freude an der Wirklichkeit. Die gemeine Lust wird durch die Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse hervorgebracht; hier hingegen fühlen wir in unserer Wirklichkeit zugleich ein höheres Bedürfniß befriedigt.

Das Komische beruht auf einer eben so allgemeinen menschlichen Anlage, wie das Tragische; beides gehört gleich nothwendig und wesentlich zum Schönen. — Das gemein Lächerliche verhält sich zum Komischen, wie das Traurige zum Tragischen. So wie das Tragische weder auf Furcht und Mitleid, noch auf sittlicher Trauer beruhen kann, eben so wenig kann das Komische bloß auf der Bemerkung beruhen, daß sich die Ideen durch Verknüpfung mit der gemeinen Natur auflösen.

Das Lächerliche besteht darin, daß wir auch andere Principien als die des Schönen im Dasein finden. Es entsteht z. B. aus der Wahrnehmung der gemeinen Sinnlichkeit, wenn wir bemerken, daß der Mensch, ungeachtet seiner höheren Natur doch dem Sinnlichen hingegeben ist und dadurch dem Sittlichen sich entgegensetzt. So entsteht das Sinnlich-Lächerliche, dem Sinnlich-Rührenden, Furcht und Mitleid Erregenden entgegengesetzt. Das Sinnlich-Lächerliche ist gewöhnlich harmlos und nicht böse gemeint, und da-

her die Quelle des Scherzhaften oder Lustigen. — Es giebt aber auch ein Sittlich-Lächerliches, welches darauf beruht, daß die menschliche Natur, indem sie sittliche Principien erkennt, dadurch selbst zu Falle kommt, weil diese immer die Gestalt der gemeinen Existenz annehmen. So ist der Hochmuth ein Sittlich-Lächerliches. Dieses hat einen herberen und schärferen Charakter. Es erregt ein boshaftes bitteres Lachen und giebt der Neigung des Spottens über Andere und der bösen Nachrede den Ursprung.

Das Komische ist keins von beiden; es liegt in der Mitte beider, und entsteht daraus, daß wir in der gesammten menschlichen Natur und in allen ihren Widersprüchen dennoch immer die Idee finden. Dies Gefühl, daß die Idee in der Existenz bleibt und wir nie ganz von ihr verstoßen sind, macht uns froh und glücklich.

Wer gewisse sittliche Vorzüge äußerlich nachahmt, ohne daß das Innere dem äußeren Schein entspricht, der stellt etwas Komisches dar, worin wir aber die Idee, nur in einer besonderen Form, erblicken. Das Komische hat seinen Sitz nicht allein in einem Contrast oder Widerspruch für den Verstand; ein solcher kann nie zum Lachen, vielmehr nur zur Anstrengung des Verstandes antreiben, um die Widersprüche zu untersuchen. Das Erscheinende muß sich auf eine Idee beziehen, die Idee in der Erscheinung erkannt werden; nur dann kann das Schöne überhaupt entstehen, und zwar unter den angegebenen Bedingungen das Komische.

Das Komische hat durchaus nichts Erniedrigendes, das wir uns nur erlaubten. Dies sind Ansichten, die aus dem Standpunkte des gemeinen Lebens herrühren. Für die Kunst ist das Komische etwas rein Ideales, und das vollkommene

Komische eben so edel und hoch, als das vollkommene Tragische. Wir müssen beim Komischen in die Widersprüche des gemeinen Lebens eingehen, beim Tragischen in die Vernichtung, die dem Menschen aus seinen höchsten Gaben entstehen muß. In beiden Gebieten also versenken wir uns ganz in die nichtige Natur des Menschen, wo er ein bloßer Schein ist; aber eben dies muß dahin führen, in dem Schein etwas Wesentliches zu erkennen. So erreicht diese Anschauung das Höchste indem wir die Gegenwart der Idee darin bemerken. Im Komischen zeigt sich die Idee als den Widersprüchen unterworfen, in sie aufgelöst, bloß durch den Zusammenhang des gemeinen Bewußtseins erhalten; aber wir sehen in dem flüchtigen Augenblick immer die Offenbarung der Idee, und dies eben ist es, was uns aufheitert. Shakspeare ist in dieser Beziehung das größte Muster.

Die Unterscheidung eines Niedrig-Komischen und Hoch-Komischen — jenes in dem eigentlich Lächerlichen bestehend, dieses veredelt durch einen Anstrich von Ernst — beruht auf einer höchst irrigen Ansicht. Viele halten das Liederliche, Plumpe und Gemeine für das Komische. Dieses ist aber ganz schlecht und weder niedrig-komisch, noch überhaupt komisch. Der ganze Unterschied ist oberflächlich. Einen richtigen können wir machen, indem wir 1) von dem Besonderen oder dem Moment der Erscheinung, 2) von dem Allgemeinen der menschlichen Natur überhaupt, als dem durch die Idee Gegebenen, ausgehen. Dieser richtige Gegensatz wird unten bei der Betrachtung der dramatischen Poesie weiter verfolgt werden.

Jeder von den beiden geschilderten Standpunkten, der tragische wie der komische, ist durchaus universell und faßt

das Schöne ganz in sich. Es sind also nicht besondere Modificationen, die das Schöne nur an sich tragen, sondern Bestandtheile, die zum Begriffe des Schönen überhaupt gehören. Nur in gewissen Gattungen sondern sich beide ab. Sie sind aber an sich dem Begriffe des Schönen eben so wesentlich, wie alle jene andern Gegensätze.

Auch das Erhabene kann auf gewisse Weise komisch, und das Schöne im engeren Sinn tragisch sein; auch das Göttliche kann komisch, das Irdische tragisch sein. Es hängt dies alles von gewissen besonderen Zeit- und Volksansichten ab, vermöge deren die Principien sich zu verschiedenen Zeiten ganz verschieden äußern, manchmal mehr gesondert, manchmal in einander gewirrt erscheinen können. Aristophanes macht die Götter oft lächerlich; dasselbe thaten im Mittelalter geistliche Komödien. Auch Werke der bildenden Kunst aus dem Mittelalter zeigen oft ein deutliches Parodiren des Göttlichen. Durch alles dies aber wird das Göttliche an sich nicht beeinträchtiget.

Betrachten wir das Tragische und Komische an sich, so zeigt sich, daß das Schöne sich auch hier nur in dem Momente erzeugt, wo der Uebergang unmöglich ist, so daß es sich auch hier selbst zerstört und keine Vermittelung stattfinden kann. Diese beiden Verhältnisse zeigen nur den Moment der Verwandlung, wo Idee und Erscheinung sich gegenseitig vernichten. Die entgegengesetzten Bestandtheile heben in diesem Punkte einander auf und das Schöne kann als etwas Abgeschlossenes, Vollendetes hier nicht bestehen. Wie könnte es dies, wenn im Tragischen die Idee vernichtet wird, oder wenn sie im Komischen sich in die Erscheinung verliert? — Und wer giebt uns das Recht, diese Richtun-

gen zu unterscheiden? Ist nicht das Schöne vielmehr da, wo Tragisches und Komisches Eins sind, wo Erscheinung und Idee auf gleiche Weise in einander übergehen?

Alle diese Gegensätze zeigen deutlich, daß es überhaupt kein Schönes giebt, so lange wir es als bloß Theoretisches betrachten, daß in der wirklichen Welt kein Schönes ist. Dies lehrt uns das Schicksal des Schönen im Tragischen und Komischen vorzüglich. Es geht mithin aus dieser theoretischen Betrachtung hervor, daß das Schöne an und für sich nicht besteht, und es fragt sich weiter, wie wir uns denken sollen, daß es ein Schönes geben kann. Daß es ein Schönes geben muß, ist gewiß; aber wie kann es entstehen und bestehen?

Das Ergebniß der bisherigen Untersuchung war: 1) daß das Schöne aus Bestandtheilen zusammengesetzt ist, die sich selbst aufheben; 2) daß es durch eine Beziehung dieser Bestandtheile auf einander erhalten werden könnte, daß aber diese entweder bloße Verstandesbeziehung wird, oder in dem Punkte des Zusammenfassens sich aufhebt. — Das Schöne kann nur durch einen Standpunkt gerettet werden, wo der volle Widerspruch der Bestandtheile selbst als eine Beziehung erscheint, wo die Beziehung eine vollkommene wird, so daß sie Anschauung ist, und eine völlige Einheit der Gegensätze stattfindet, die zugleich als Akt der Beziehung erkannt wird.

Wenn wir in den widersprechenden Bestandtheilen den Akt des Ueberganges selbst erkennen, wenn diese Thätigkeit darin das wirklich Gegenwärtige ist, so müssen auch die Bestandtheile in dieser Thätigkeit gegenwärtig sein, obgleich sie sich aufheben, weil wir die Thätigkeit, wodurch sie sich aufheben, allein als das Gegenwärtige und Wirkliche wahr=

nehmen. — Können wir den Akt fassen, durch welchen die Idee in die Wirklichkeit gestoßen wird, und gleichwohl nicht aufhört, Idee zu sein: so wäre der Uebergang das, was wir als wirklich vor uns hätten, und die Extreme würden nur in diesem Uebergange von uns aufgefaßt. Das Schöne kann also nur in einer Thätigkeit liegen, welche so aufgefaßt wird, daß wir die Gegensätze in dem Akt ihres Ueberganges erkennen. Eine solche Thätigkeit ist die Kunst.

Die Kunst muß vom menschlichen Bewußtsein ausgehen und kann keine Naturthätigkeit sein. Der Stoff sondert sich vom Bewußtsein ab, so daß beide nur in der relativen Verknüpfung für einander da sind; dadurch entsteht uns eine Außenwelt, die für die Kunst schwindet. Die Kunst soll im innersten Bewußtsein bloß durch Thätigkeit desselben die beiderseitigen Elemente zusammenfassen. Sie ist etwas ganz Innerliches, da sie bloß im Bewußtsein ist, und zugleich etwas ganz Aeußerliches, in sofern sie allen Stoff als Inneres erkennt. Denn nur dann nehmen wir ein Kunstwerk würdig wahr, wenn wir es als Element unseres Bewußtseins selbst betrachten.

Zweiter Theil.

Von der Kunst.

Erster Abschnitt.

Construction der Kunst, des Künstlers und des Kunstwerkes.

Die Offenbarung des Wesentlichen ist überall nicht möglich, ohne Untergang des Scheinbaren; so denn auch im Gebiete des Schönen, das wir durch alle seine Schicksale verfolgt haben. Es fragt sich nun, ob wirklich durch ein Handeln die Widersprüche gehoben werden können, da ja das Handeln auch ein zeitliches ist und sich selbst aufheben kann.

Das Handeln an und für sich, wenn es sich als ein gemeines Handeln zeigt, kann allerdings die Schönheit noch nicht retten. Es muß hier ein höheres Handeln stattfinden, in welchem wir uns nicht bloß durch den Begriff eines auszuführenden besonderen Dinges und durch den äußeren Gegenstand bestimmt fühlen. In dem gemeinen Handeln unterscheiden wir den Gegensatz, vermöge dessen wir als freie Wesen durch den Begriff eines Dinges außer uns, als unseren Zweck, bestimmt sind, und hinwiederum dieses Ding außer uns selbst bestimmen. Wir sind genöthigt, einen be-

sonderen Begriff anzunehmen, der sich in dem einzelnen Dinge, in sofern es dieses ist, wieder darstellen muß. So scheidet sich hier gerade durch die Ausführung Allgemeines und Besonderes. In der Kunst aber soll beides Eins sein; mithin kann jene Spaltung darin nicht angenommen werden.

Das Handeln der Kunst kann also kein rein-praktisches sein. So wie vorher die rein-theoretische Ansicht nicht bestehen konnte, so auf der andern Seite auch nicht das rein-praktische Handeln. Die Zweckmäßigkeit darf nicht Maaßstab der höheren künstlerischen Thätigkeit sein; denn gerade durch jene werden die Elemente in Allgemeines und Besonderes geschieden. Es muß vielmehr hier ein Handeln stattfinden, in welchem die ursprüngliche Einheit des Allgemeinen und Besonderen vorausgesetzt wird, beides, wie im Wollen, so in der wirklichen Ausführung eins und dasselbe ist, mit einem Worte: ein Handeln in der Idee oder nach der Idee. Dies ist das Handeln der Kunst.

Auch das rein-praktische Handeln ist nur durch die Idee ein seiner Bestimmung entsprechendes Handeln. Im sittlichen Handeln aber wird die Idee nur als die entscheidende Beziehungsregel zu Grunde gelegt. Im Schönen hingegen soll die Idee ganz Wirklichkeit sein; sie kann mithin nicht bloß zum Grunde gelegte Regel des Handelns sein, sondern muß als die handelnde Thätigkeit selbst erscheinen und sich als Idee durch Allgemeines und Besonderes zugleich bestimmen. Die ursprüngliche Einheit der Idee muß in diesem Handeln ganz gegenwärtig sein.

Der Künstler hat das, was er durch sein Handeln bewirkt, in sich schon gegenwärtig; es ist für ihn schon da,

schon vollendet. Es ist die in ihm lebendige Idee, und sein wirkliches Handeln kann nicht dazu dienen, das Schöne zu machen, sondern nur sich dasselbe vollständig zum Bewußtsein zu bringen, es durch Reflexion seiner selbst in sich zu beleben. An und für sich ist es ihm von Anfang an gegenwärtig, und macht eigentlich seine Thätigkeit selbst aus. Der Künstler hat das Bild schon vor sich, indem er handelt; er zerlegt es nur und bringt es dadurch für sein Bewußtsein zur Klarheit.

Diese dem Künstler schon ehe er handelt, inwohnende Idee, nennt man gewöhnlich sein Ideal, macht sich aber davon in der Regel eine falsche Vorstellung. Das Schöne ist in dem Gemüthe des Künstlers selbst gleich ganz vollendet. Wenn er handelt, zersetzt er nur dies Einfache und Universelle, um es sich für sein gegenwärtiges Bewußtsein klar zu machen.

Die künstlerische Erzeugung nach entgegengesetzten Richtungen besteht nur darin, daß die Thätigkeit des Künstlers die ursprünglich einfache Idee in ihre Gegensätze zerlegt. Die ursprüngliche Einheit der Gegensätze in der Idee muß also vorausgesetzt werden; dann bezeichnen die entgegengesetzten Richtungen nur die Thätigkeit des Künstlers, die sich immer in dem Akte der Einheit erhält. Das künstlerische Handeln selbst ist nichts anders, als die Thätigkeit der Idee, wodurch diese sich selbst bewirkt, das Leben der Idee selbst. So gefaßt, hören jene Gegensätze auf, das Schöne zu vernichten, was nur für den gemeinen Verstand geschieht, für welchen sie unvereinbar bleiben. Betrachten wir die Verbindung als einen Uebergang, und beide übergehenden Theile

als ursprünglich dasselbe, so haben wir ein Handeln der Idee, worin die verschiedenen Beziehungen nur dadurch entstehen, daß die Idee sich zersetzt.

Das künstlerische Handeln ist kein Machen nach Zwecken durch Mittel. Der Kunst schreiben wir ein Schaffen zu, wodurch dasjenige zur Wirklichkeit kommt, was vorher schon da war. Dies ist die Thätigkeit der Kunst, durch die allein das Schöne gerettet werden kann.

Man hüte sich vor dem Wahne, daß ein abstrakter Begriff in des Künstlers Seele vorausgesetzt sein müsse, wonach er den besondern Gegenstand bilde. So entstände nur ein partieller Uebergang und das Verhältniß von Zweck und Mitteln, welche Spaltung hier nicht Statt finden kann. Es ist für die Kunst ganz einerlei, ob von dem allgemeinen Begriffe, oder von dem besonderen Dinge angefangen wird. Eines von beiden geschieht immer; auf die künstlerische Thätigkeit aber als solche hat dies keinen Einfluß, da dieselbe eine bloße Zersetzung der Idee ist.

So ist es z. B. einerlei, ob der dramatische Dichter einen historisch gegebenen Stoff wählt, und Begriffe, die sich darin vorfinden, ausspricht, oder ob er von allgemeinen Begriffen der menschlichen Natur, Leidenschaften, Affecten u. s. w. ausgeht, und diese in einem besonderen Falle darstellt. Diese beiden Wege sind hinsichtlich der Kunstthätigkeit durchaus nicht wesentlich verschieden. In beiden Fällen findet nur eine Zersetzung dessen Statt, was in der Idee Eins ist, wodurch dieselbe zur Wirklichkeit kommen muß. Die Kunst muß sich nach jenen Richtungen unterscheiden; in der künstlerischen Thätigkeit ist beides Eins. Der Künstler muß in dem Factum schon die allgemeinen Begriffe ganz gegenwär-

tig finden, eben so gut aber von diesen ausgehen können, falls sich das Factum nicht gerade vorfinden sollte.

Die Thätigkeit ist eine reflectirende, wodurch die Gegensätze als ganz gleichgültig auf einander bezogen werden. Im Schönen vereinigt sich, wie im höheren Handeln überhaupt, immer Theoretisches und Praktisches. Die Idee wird durch ihre Zerlegung nur zur Wirklichkeit, indem sie dadurch in das Reich der Gegensätze versetzt wird. Bloße Gelegenheitswerke sind daher nur dann künstlerisch, wenn sie wirklich die Idee enthalten. Eben so wenig bleibt der Künstler in seiner Sphäre, wenn er bloß abstracte Begriffe darstellen will, in welchem Falle er zum Moralisten wird. Dem Künstler müssen beide Elemente, der Gegenstand und sein Begriff, ganz in der Einheit der Idee liegen.

Die Idee kann nur durch solche Beziehungen in die Wirklichkeit eingehen; wie dies geschehen kann, muß der Hauptgegenstand unserer ferneren Untersuchungen sein. Die Thätigkeit der Kunst kann nur bestehen in einem Uebergange des einen Bestandtheils in den andern; wobei uns aber gegenwärtig bleiben muß, daß dieser Uebergang nur Zerlegung der einen Idee ist. Dadurch, daß es das Eine und selbe ist, was sich mit sich selbst verbindet, wird die Kunst zu einem Praktischen. Setzten wir Allgemeines und Besonderes nur voraus und bezögen es auf die ursprüngliche Einheit, so hätten wir ein bloßes Denken, wie in der Idee der Wahrheit, wo die Idee allen Verknüpfungen der gegebenen Gegensätze zum Grunde liegt, die in die Einheit derselben versenkt werden. — Im Handeln bezieht sich das Eine und selbe auf sich, bestimmt sich selbst und spiegelt sich selbst ab. So geschieht es in der Kunst, die eben deswe-

gen eine Thätigkeit ist, zugleich aber theoretisch wird, indem sie die volle Einheit der Gegensätze schon vor sich hat, und daher schafft, nicht macht.

Diese Thätigkeit kann aber von zwei Seiten betrachtet werden. Wir können 1) die Idee als schon gegenwärtig voraussetzen und sie bloß entfalten. Dies ist der theoretische Theil der Kunst, das innere Wirken des künstlerischen Gemüthes, worin die Idee in ihrer ganzen Fülle gegenwärtig ist; die innere Operation in dem Gemüthe des Künstlers, wonach derselbe in seinem Charakter zu beurtheilen ist. Dies ist der subjective Bestandtheil, da er im bloßen Bewußtsein, und zwar in dem besonderen Bewußtsein liegt.

Betrachten wir 2) das Resultat der Thätigkeit, so muß sich in der Entwickelung selbst das Ganze wieder zur vollkommenen Einheit der Idee schließen. Die Idee schließt sich gleichsam wieder zusammen, da sie sich vom Künstler aus öffnete; aber sie schließt sich in einem Momente der Wirklichkeit. Dadurch entsteht eine wirkliche Erfahrung von dieser Vereinigung in der Form einer besonderen Thatsache. Diese nennen wir das Kunstwerk, welches mithin der Moment ist, worin sich die Idee vermittelst gegebener Stoffe in ihre Einheit wieder verknüpft.

Erst damit ist die künstlerische Thätigkeit vollendet. Das Kunstwerk ist zur künstlerischen Thätigkeit unentbehrlich. So lange die Idee bloß im Gemüthe bleibt, ist sie nur Reflexion. Die Thatsache der Ausführung ist nothwendig; sie vollendet den Künstler selbst, indem sie ihm die Idee in der Wirklichkeit zum Bewußtsein bringt. Erst durch das Kunstwerk erfährt er, was er mit seiner Thätigkeit gewollt hat.

Gerade mit der Thätigkeit, die von ursprünglicher Einheit ausgeht und beides, Allgemeines und Besonderes, voraussetzt, ist nothwendig verbunden, daß sie sich in einem wirklichen Resultate abschließen muß, worin sie ganz vorhanden ist. Das wirkliche Object muß die Vereinigung der entgegengesetzten Elemente enthalten. So schließt sich die Idee in dem vollen Dasein, als einer Wiederkehr der ursprünglichen Einheit. In dem Punkte, wo die Wirklichkeit in ihrer vollen Bedeutung zu Stande kommt, hebt sie sich zugleich auf, indem sich durch die Erscheinung der Idee die Gegensätze der Wirklichkeit auflösen.

Die Kunst ist nicht als eine zweckmäßige Thätigkeit zu betrachten, die von einem Vorsatze ausginge, das Kunstwerk nicht als ein bloßes Object, ein bloß vollendetes äußeres Dasein, das nur den Zweck darstellte. Diese Sonderung des Objectiven und Subjectiven findet nur in der relativen Thätigkeit Statt. Die Kunst soll die ganze Idee in dem Objecte darstellen. Daher muß das Kunstwerk ein ganz Einzelnes, Endliches und zugleich voller Ausdruck der Idee sein, oder vielmehr ein Organ der Idee, ein Moment des Lebens der Idee, in welchem dieselbe an einer bestimmten Stelle der Wirklichkeit zur Erscheinung kommt. Das Kunstwerk stellt daher das Schöne in seiner ganzen Bedeutung dar, als besondere Offenbarung der Idee.

Wir müssen uns ganz losmachen von der Vorstellung, daß das Object durchaus ein Aeußeres, von dem Vorsatz Abzusonderndes ist. Der gemeine Verstand kann sich schwer über die Wahrnehmung erheben, daß das Kunstwerk gearbeitet wird, wie ein anderes äußeres Werk, daß sich also auch der Zweck dabei äußert. Dies ist aber die Seite, von

welcher betrachtet des Künstlers Thätigkeit eine bloß wirkliche ist, die von der Seite der Idee angesehen einen anderen Sinn hat. Auf jener Betrachtung beruht die bloße Technik. — Alle menschlichen Werke sind natürlich zugleich wirklich und physisch, und das Physische ist um nichts niedriger als das rein Geistige. Auch moralische Gedanken werden physisch dargestellt. Auf diese physische Darstellung aber kommt es hier nicht an, sondern nur auf den Standpunkt der Idee, da wir es allein mit der Philosophie der Kunst zu thun haben.

In jedem einzelnen Kunstwerke liegt ein Universum; denn es ist die Idee darin enthalten, die sich durch Offenbarung an einer bestimmten Stelle der Wirklichkeit äußert. Das Bewußtsein des Künstlers und das Kunstwerk bilden nach beiden Seiten die äußersten Grenzen der Kunst. Jedes von beiden ist uns ein absolutes Factum, worüber wir nicht hinaus können; denn es ist Offenbarung, Eintreten der Idee in die Wirklichkeit. In dem Künstler ist bloß die Idee thätig; er ist mit seinem ganzen Bewußtsein darin aufgegangen. Im Kunstwerk hat sich die Idee in der wirklichen Erscheinung concentrirt. Diese beiden Endpunkte machen uns das Absolute der Kunst.

Was erforscht und philosophisch betrachtet werden muß, ist die zwischen beiden liegende wirkliche Thätigkeit. Diese hat sowohl eine subjective, als eine objective Seite. Eine gewöhnliche irrige Vorstellung ist es, die Kunst sei überhaupt etwas absolut Gegebenes, weil man fühlt, daß darin etwas Ewiges, Absolutes ist. Selbst die Endpunkte sind nicht aus dem Gebiete der Philosophie hinauszuweisen. Gerade das Ewige soll die Philosophie zum Bewußtsein

bringen, aber es nicht in Abstraction und Reflexion auflösen wollen. Ganz verwandt damit ist die Behauptung, die Religion sei kein Gegenstand der Philosophie. Die Philosophie soll eben zum Bewußtsein bringen, wie und warum solche Punkte nicht weiter erklärt werden können.

Das künstlerische Gemüth muß sich ganz in die Idee auflösen und dennoch ein thätiges, selbstbewußtes sein. Wir können nicht sagen, der Künstler verhalte sich bloß leidend, die Idee äußere sich nur in ihm durch eine Einwirkung, die ihn ganz aus seinem Bewußtsein herausrisse und ihn der Macht eines höheren Bewußtseins hingäbe. Der Künstler wäre in diesem Sinne seiner selbst nicht mächtig; er wäre in ein fremdes Bewußtsein versetzt; das ausübende Individuum der Idee wäre das eigentlich Handelnde, und das Bewußtsein des Künstlers nur ein Medium für jene Thätigkeit der Idee. Daraus würde ein völliger Künstler-Wahnsinn werden. In der That haben Manche sich so über den Zustand des Künstlers ausgedrückt. Auch Platon bedient sich des Ausdrucks eines göttlichen Wahnsinns, welchen man jedoch nicht in dieser Ausdehnung verstehen darf.

Denken wir uns, daß der Künstler zwar ganz in die Idee aufgegangen ist, aber die Idee sich seiner Individualität bemächtigen muß, um zu handeln, so stellt sich das Verhältniß ganz anders. Offenbarung der Idee in der Individualität eines einzelnen Menschen ist nothwendige Bedingung für die Möglichkeit der Kunst. Sie ist das, was in der Religion der Glaube, vermöge dessen die Individualität ganz in die göttliche Persönlichkeit aufgeht.

Die Idee verwandelt sich in die Individualität des

Künstlers. Es ist dies die bloße Erläuterung dessen, was wir von Anfang an als das Wesen der Kunst ansahen. Die Offenbarung der Idee constituirt das ganze Bewußtsein des Künstlers als bleibende Eigenschaft, und diese bleibende Eigenschaft nennen wir das Genie. Dieses ist eine Eigenschaft, die nicht so in seiner Individualität gegründet ist, wie andere einzelne, theilweise anhaftende, die zu besonderen Handlungen geschickt machen und die wir Talente nennen. Das Talent macht den Menschen zu irgend einer praktischen Aeußerung in einer besonderen Classe von Wirkungen vorzüglich fähig. Bloße Talente geben nur technische Fertigkeit, aber nie Genie. Umgekehrt aber pflegt das Genie, das man sich auf keine Weise erwerben kann, meistens die Talente mit sich zu führen. Talente muß der Künstler auch besitzen für einzelne besondere Aeußerungen seiner Thätigkeit in der besonderen Kunst, die er ergriffen hat. Das Genie ist eigentlich in allen Künsten dasselbe und modificirt sich nur nach der Besonderheit der Künste, um in die Wirklichkeit einzugehen; es ist die Idee selbst, in der Individualität des Künstlers erscheinend.

Das Genie erscheint uns eben so anhaftend, als der Charakter des Menschen, aber von noch höherem Ursprunge, als dieser. Das Genie läßt sich mit keiner andern geistigen Eigenschaft vergleichen, auch nicht ein Genie mit dem andern. Die Genies kommen nie in Collision, die Charaktere sehr oft. Das Genie muß im höchsten Grade tolerant sein; denn die Idee kann sich unendlich vervielfältigen, ohne daß die Formen, in denen sie erscheint, sich gegenseitig begrenzen. Nur Künstler, in denen das Talent das Genie überwiegt, können streitsüchtig sein, und nur vermöge dieses Verhält-

nisses ihrer geistigen Anlagen. Das Genie ist durchaus universell und die Allheit selbst.

Woher kommt, kann man fragen, die Seltenheit des Genies, wenn doch die Kunst zur menschlichen Natur gehört? — Das menschliche Geschlecht ist außer seinem allgemeinen Begriffe und seiner allgemeinen Beziehung auf die Idee immer zugleich ein aus Theilen bestehendes wirkliches Ganzes und macht in seiner Wirklichkeit einen collectiven Begriff aus. Betrachten wir es als ein solches Ganzes, so muß sich sein Begriff in der Wirklichkeit durch Modificationen und Abstufungen darstellen; für alle die verschiedenen Gesichtspunkte der Idee muß es einen Mittelpunkt geben, von wo aus dieselbe sich verbreitet und abstuft. So ist es im Staat und in der Religion; so auch in der Kunst. Es muß einzelne Genies geben, die das im ganzen Menschengeschlecht zerstreute künstlerische Princip in sich vereinigen und wieder über die Masse verbreiten. Nicht jeder Mensch kann alle Ideen in sich schließen. Indem aber der Kunststoff in einem ganzen Zeitalter sich in das Bewußtsein des einzelnen Künstlers zusammenzieht, nehmen auch Alle Antheil daran.

Die Idee tritt immer in historischer Gestalt in die Wirklichkeit, als ein Moment derselben. So sind die Künstler diejenigen Momente, in denen sich der künstlerische Geist einer Zeit offenbart. Daher sind dieselben ganz der Idee hingegeben, und doch zugleich eine ganz historische Erscheinung. Der wahre Künstler stellt den ganzen Charakter der Zeit und des Volkes dar, aber von dem Standpunkte der Idee aus.

Das Kunstwerk müssen wir von zwei Seiten ansehen. Es ist ein Object, darf aber nicht, wie vom gemeinen

Bewußtsein aus, als bloßes Object betrachtet werden. Es ist der Moment, worin sich die Thätigkeit der Idee in einem bestimmten Factum abschließt. Betrachtet man es als bloßes Object, so reißt man das Kunstwerk aus seiner Bedeutung heraus. Nie dürfen wir daher das Schöne bloß theoretisch betrachten, da es nie reines Object für sich, sondern immer eine besondere Aeußerung des allgemeinen Kunstbewußtseins ist. Alle Widersprüche, die in der bloß theoretischen Betrachtung des Schönen zum Vorschein kommen, haben darin ihren Grund, daß das Kunstwerk nie richtig erkannt werden kann, ohne daß man zugleich auf die künstlerische Thätigkeit sieht. Nur durch die Beziehung auf die bewirkende Thätigkeit können wir das Factum erkennen.

Ein Object also, in welchem wir unmittelbar die Thätigkeit erkennen, ist das Kunstwerk; ein Resultat des Handelns, worin wir nicht das bloße Resultat, sondern die schaffende Thätigkeit mit wahrnehmen. Das Kunstwerk im höheren Sinne muß man von dem mechanischen Werke unterscheiden, welches auch an die Thätigkeit erinnert, jedoch so, daß diese sich vom Stoffe unterscheidet, nicht in ihn übergegangen ist. Das mechanische Werk erscheint nur als Mittel zum Zweck, so daß wir die Thätigkeit als schon abgelöst davon ansehen, weil der Ausgangsbegriff außerhalb des Werkes liegt und nur durch Reflexionen damit verbunden werden kann. In dem Kunstwerke hingegen ist unmittelbar Leben und Thätigkeit. Es ist nicht Resultat, sondern Organ der Thätigkeit, die Thätigkeit selbst als wirkliches Factum.

Kein Kunstwerk kann richtig gefaßt werden, wenn wir es nicht auf eine bestimmte Richtung der Idee beziehen, worin

sich ein universeller Standpunkt verwirklicht. Zur Betrachtung des Kunstwerkes müssen wir seine Bedeutung verstehen; nicht eine Bedeutung für den gemeinen Verstand, sondern daß wir in dem einzelnen Factum ein allgemeines Wirken der Idee wahrnehmen, das aber immer zugleich von einem bestimmten Standpunkt ausgeht.

Das Kunstwerk ist eben so absolut, wie das künstlerische Genie; nur zugleich Moment des einzelnen Handelns. Dem Künstler *entsteht* das Kunstwerk mehr als es von ihm *gemacht* wird. Er lernt seinen vollen Vorsatz und seine Idee selbst erst dann ganz kennen, wenn das Kunstwerk vollendet ist. Das vollendete Kunstwerk erscheint dem Künstler selbst als Wirkung höherer Kräfte; daher seine Liebe zu demselben, die nur da stattfinden kann, wo man den Ausdruck der Idee erkennt. Diese Liebe ist für die künstlerische Thätigkeit durchaus nothwendig und entsteht eben daraus, daß der Künstler seine ganze Idee erst erfährt, wenn sie sich in das Kunstwerk ergossen hat.

Auch die Kunstwerke ergeben sich im historischen Laufe der Dinge nach höherer Fügung. Das Volksmäßige, was sich durch natürliche Entwickelung des Volkes von selbst bildet, ist immer der richtige Gesichtspunkt für die Würdigung der Kunst.

Die *Thätigkeit*, welche von der einen Seite Idee, von der andern Kunstwerk ist, muß nun genauer untersucht werden; denn in ihr liegt das Leben der Kunst; diese Thätigkeit ist von zwei Seiten zu betrachten: 1) in sofern sie dem Subjecte zukommt; 2) in sofern sie das Schöne wird. Daher zerfällt dieser Theil in die Abschnitte *von dem Schönen als Stoff der Kunst*, und von der

künstlerischen Geistesthätigkeit; und jeder dieser beiden Abschnitte bietet wiederum zwei Seiten der Betrachtung dar.

Das Schöne als Stoff der Kunst kann nämlich betrachtet werden 1) als Object für sich; 2) als Resultat der Thätigkeit, in wiefern das Object auf die Thätigkeit als bloßes Wirken derselben bezogen werden muß. — In sofern das Schöne die Endlichkeit der Idee, das abschließende Factum ist, nennen wir es das Symbol, und alle Kunst ist in diesem Sinne symbolisch. Das Symbol in dieser weiteren Bedeutung aber läßt sich zwiefach betrachten: 1) in sofern es als Object die Idee in sich hat; in dieser Bedeutung nennen wir es das Symbol im engeren Sinne; 2) in sofern die künstlerische Thätigkeit das Object wirkt, also als das, welches als Factum Wirksamkeit der Thätigkeit ist; in diesem Sinne nennen wir es die Allegorie.

Die künstlerische Thätigkeit auf der andern Seite enthält wieder zweierlei, wobei wir darauf Rücksicht nehmen müssen, daß, wie in dem Schönen als Stoff das Object ein Absolutes wird, eben so in der Geistesthätigkeit die Wirklichkeit aufgelöst und in Idee verwandelt wird. Die Geistesthätigkeit verhält sich mithin negativ zu der Wirklichkeit. In sofern aber die Thätigkeit des Künstlers das Schöne als Stoff vor sich hat, wird sie positiv. — Schon in dem Gegensatze des Göttlichen und Irdischen fand sich jene negative Thätigkeit, indem die Idee gegen die Wirklichkeit negativ wirksam erschien.

Die Richtung der Geistesthätigkeit ist demnach zwiefach. Die eine Seite derselben besteht darin, daß die Idee sich des künstlerischen Gemüthes bemächtigt, und sich durch die

Wirklichkeit offenbaret. Dies ist die Begeisterung, worin das Gemüth des Künstlers in seiner Thätigkeit ganz von der Idee angefüllt ist, so daß er die Idee an die Stelle der Wirklichkeit setzen muß. Die Begeisterung versetzt ihn in eine Täuschung, vermöge deren er die Idee für die wirkliche Welt ansieht. Eine Täuschung jedoch ist dies nur von dem Gesichtspunkte des gemeinen Verstandes aus; für den Künstler ist es gerade die höchste Wahrheit. Ohne Begeisterung ist kein Künstler denkbar; sie ist die besondere factische Thätigkeit des Genies.

Den Sinn des Wortes Begeisterung hat man oft mißdeutet, indem man sich dieselbe als von einem einzelnen Begriffe ausgehend, gedacht hat. Es giebt allerdings einen Zustand, worin der Mensch von einer besonderen Vorstellung blindlings hingerissen wird; daraus aber entsteht Partei-Enthusiasmus, der mit Beschränktheit, Einseitigkeit, Stupidität verbunden zu sein pflegt. Die wahre Begeisterung unterscheidet sich von dieser falschen dadurch, daß diese zu einer hastigen, blind fortschreitenden Thätigkeit bewegt, während jene mit Ruhe und Besonnenheit verfahren muß. Die Idee setzt sich überall selbst durch und braucht nicht krampfhaft und ängstlich mit der Wirklichkeit zu kämpfen. Die höchste künstlerische Begeisterung hat vielmehr den Charakter der größten Ruhe und Klarheit. — Ein Zustand der Raserei entsteht nur aus willkürlicher, absichtlicher Begeisterung, welche die Menge gewöhnlich mit der wahren verwechselt. Das echte Kunstwerk entwickelt sich, wie die Pflanze aus ihrem Keime, durch ruhige und stille Thätigkeit.

Die andere Seite der Geistesthätigkeit des Künstlers ist die, worin sich diese vollendet, indem die Wirklichkeit sich

darin auflöst. Der Künstler muß die wirkliche Welt vernichten, nicht bloß in sofern sie Schein, sondern in sofern sie selbst Ausdruck der Idee ist. Diese Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt, nennen wir die künstlerische Ironie. Kein Kunstwerk kann ohne diese Ironie entstehen, die mit der Begeisterung den Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit ausmacht. Sie ist die Stimmung, wodurch wir bemerken, daß die Wirklichkeit Entfaltung der Idee, aber an und für sich nichtig ist und erst wieder Wahrheit wird, wenn sie sich in die Idee auflöst. (Vergl. das oben über den Gegensatz des Tragischen und Komischen Gesagte.) — Mit der gemeinen Spötterei, die nichts Edles im Menschen gelten läßt, darf man sie nicht verwechseln. Die Ironie erkennt die Nichtigkeit nicht einzelner Charaktere, sondern des ganzen menschlichen Wesens gerade in seinem Höchsten und Edelsten; sie erkennt, daß es nichts ist, gegen die göttliche Idee gehalten.

Begeisterung und Ironie machen die künstlerische Thätigkeit, Symbol und Allegorie das Kunstwerk aus. Hiernach richtet sich der Gang unserer weiteren Darstellung.

Es ist eine alte Frage: was von der Kunst lehrbar sei. Das Obige kann zur Beantwortung derselben dienen. Unbewußt muß das Genie sein, als unmittelbare Offenbarung der Idee, als das Organ, durch welches die Idee handelt. Eben so unbewußt ist auch die Wahl des Stoffes, die mit freier Kraft aus der Idee hervorgeht. Bewußt hingegen muß die innere Beziehung der Thätigkeit mit sich selbst sein, also die Begeisterung und Ironie. Die Ironie setzt das klarste Bewußtsein voraus. Ohne Einsicht in die

Gründe kann der Künstler sie nicht würdig ausüben. Dies Bewußte nun kann gelehrt werden, in sofern man dem jungen Künstler eine klare Ansicht von sich selbst und von der Welt giebt; aber nicht durch das Gedächtniß, sondern, wie alles in der Philosophie, dadurch, daß man den Künstler auf den Weg leitet, durch welchen er auf einen Standpunkt gestellt wird, wo ihm die Welt im richtigen Lichte erscheint.

Auch das Technische hat einen lehrbaren und einen nicht lehrbaren Bestandtheil. Das, was darin vom Genie ausgeht als unmittelbare Wirkung der Idee, ist nicht lehrbar. Der Gebrauch des Stoffes aber in Beziehung auf die Idee läßt sich lehren; nur nicht durch bloßes Nachmachen, sondern dadurch, daß man den Schüler in die Lage setzt, die richtige Beziehung des Stoffes auf die Idee selbst zu finden.

Zweiter Abschnitt.

Vom Schönen als Stoff der Kunst.

1. Vom allgemeinen Verhalten des Schönen als Stoff der Kunst.

Das Schöne darf hier nicht bloß theoretisch, nicht als etwas außerhalb der Kunst Gegebenes genommen werden. Wir bezeichnen durch jenen Ausdruck nur die eine Seite der künstlerischen Thätigkeit, wo sie als vollendet in der Form des Schönen erscheint; eine Erscheinung, worin aber die Idee wirkt.

In sofern das Schöne Stoff der Kunst, also Erscheinung ist, worin die Idee liegt, nennen wir dasselbe überhaupt das Symbol. Der Begriff des Symbols ist in der Kunst, wie in der Religion, von großer Wichtigkeit. Das Wort Symbol überhaupt bezeichnet eine Existenz, worin die Idee auf irgend eine Weise erkannt wird. Dies kann aber nur da geschehen, wo die Idee wirklich ist. Man darf daher nicht glauben, das Symbol sei ein bloßes Bild der Idee; es ist in der That die Idee selbst, nur in der Existenz erkannt, so wie das Kunstwerk überhaupt kein bloß äußeres Object, sondern Organ des künstlerischen Handelns ist. Das Symbol ist keine Nachahmung, sondern das wirkliche Leben der Idee selbst, und also etwas Wunderbares.

Man hüte sich, das Symbol mit dem Bilde oder dem Zeichen zu verwechseln, welche beide man oft ungenau mit der Benennung des Symbols belegt. Ein Bild ist im gewöhnlichen Sinne die vollkommene täuschende Nachahmung eines Objects durch das andere. Was abgebildet werden soll, muß selbst schon Erscheinung haben, und diese wird als solche wiederholt. Die Abbildung ist mithin Wiederholung der bloßen Erscheinung des Objects. Ein Begriff kann nie abgebildet werden; es sei denn, daß er schon eine objective Gestalt hat, die ihm die gemeine Einbildungskraft meistens beispielsweise zu geben pflegt. Eine solche Darstellungsweise darf man aber nicht mit der Kunst verwechseln, welche nicht Nachahmung der gemeinen Natur ist; daher denn auch das Schöne nie bloße Abbildung sein kann.

Noch weniger aber kann das Symbol ein bloßes Zeichen sein. Das Bild wiederholt die erscheinende Seite, das Zeichen bezieht sich auf die abstracte Seite eines Gegenstan-

des, auf Begriffe. Ein Begriff läßt sich in verschiedene Merkmale oder Eigenschaften zerlegen, und das Zeichen besteht darin, daß ein unterscheidendes Merkmal für den ganzen Begriff gesetzt wird. Ein Zeichen hat nur den Zweck, durch die Anschauung eines unterscheidenden Merkmals den Begriff hervorzurufen. Der Begriff nun kann auch einem einzelnen Objecte untergelegt werden; mithin kann auch ein Object durch gewisse Eigenschaften charakterisirt, durch ein Zeichen dargestellt werden.

Das Zeichen ist dem Bilde coordinirt; beide gehören der Sphäre des gemeinen Verstandes an: das Bild dem Gebiete des Urtheils, das ich über ein bestimmtes Object fälle, das Zeichen dem Gebiete der Abstraction. Keines von beiden kann den Sinn des Symbols erfüllen; denn die Spaltung zwischen Allgemeinem und Besonderem fällt in der Kunst weg.

Eben so wenig kann aber das Schema für das Symbol gehalten werden. Das Schema ist eine Operation des menschlichen Verstandes, durch welche derselbe einen Uebergang aus dem abstrakten Begriffe in die besondere Vorstellung vermittelt. Stelle ich mir einen Begriff nach seiner Definition vor, so kann ich auf diesem Wege nicht seine Identität mit dem besonderen Dinge finden. Die Einbildungskraft entwirft sich daher eine allgemeine Gestalt, die den Merkmalen des Begriffes entspricht und sich doch in jedes einzelne Ding verwandeln kann. Das Schema ist demnach eine Form, wodurch die Einbildungskraft den Uebergang zwischen dem bloßen Begriff und dem einzelnen Dinge macht.

Das Schema deutet allerdings auch auf etwas Höheres hin, und kann leicht mit dem Symbol verwechselt werden.

Jenes ist aber eigentlich immer im Werden begriffen, und Begriff und Vorstellung sind ihm gegebene Dinge. Beim Symbol hingegen wird dergleichen nicht vorausgesetzt, sondern die Idee wird aufgefaßt als unmittelbar in der Wirksamkeit begriffen. Die Thätigkeit und das Resultat sind in dem Symbole beide ganz Eins, und die Idee ist darin ganz vollendet und abgeschlossen, während im Schema immer noch eine Trennung des Allgemeinen und Besonderen stattfindet. Das Schema bezieht sich nie auf ein Selbstbewußtsein, sondern immer nur auf gegebene Stoffe, dagegen die Thätigkeit der Kunst aus dem Selbstbewußtsein hervorgeht, in welches sich die Idee verwandelt hat. — Das Symbol ist die Existenz der Idee selbst; es ist das wirklich, was es bedeutet, ist die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit. Das Symbol ist also immer selbst wahr, kein bloßes Abbild von etwas Wahrem.

Da nun aber das Schöne nie rein theoretisch, sondern zugleich als eine Wirksamkeit betrachtet werden muß, und es nothwendig zwei entgegengesetzte Richtungen dieser Wirksamkeit giebt: so muß mithin das Schöne nach zwei Richtungen erkannt werden: als Symbol im engeren Sinn, und als Allegorie.

Wir erkennen nämlich in dem Symbol, wenn wir es von Seiten der Thätigkeit betrachten: 1) die ganze Wirksamkeit als eine darin erschöpfte, mithin selbst als Object oder Stoff, in welchem sie aber gleichwohl noch als Wirksamkeit wahrgenommen wird. Dies ist das Symbol im engeren Sinn. Wir erkennen 2) das Schöne als Stoff noch in der Thätigkeit begriffen, als ein Moment der Thätigkeit, welches sich noch nach zwei Seiten hin bezieht. Dies ist die Allegorie.

Im Symbol haben wir ein Object, worin sich die Thätigkeit gesättigt und erschöpft hat; der Stoff giebt, indem er die Thätigkeit erkennen läßt, zugleich das Gefühl von Beruhigung und Vollendung derselben. — Es ist nothwendig, daß das Denken diesem Symbole die Thätigkeit als rein und stofflos entgegensetzt. Daher findet sich in der symbolischen Kunst immer der Gedanke eines Gebietes, wo reine Thätigkeit und gar kein Stoff ist.

Dies zeigt sich besonders in der ganzen künstlerischen Weltansicht der Alten, bei denen die symbolische Kunst vorherrscht. Die Gestalten der griechischen Götterwelt sind ganz abgerundet, vollendet, beruhigend. Aber gerade dies nöthigt uns, diesem Stoffe eine Sphäre gegenüber zu stellen, wo die Idee als reine Thätigkeit erkannt wird. Dies ist der wahre Grund, warum die griechische Kunst nie die Idee des Schicksals entbehren kann, welches nichts anders ist, als die Auffassung der Idee als der reinen Thätigkeit. — Die Idee in dieser Form dem Symbol entgegengesetzt, könnte als bloße Abstraction erscheinen. Eine solche ist es aber nicht, sondern diese Entgegensetzung rührt nur daher, weil wir überhaupt genöthigt sind, unter Gegensätzen zu denken und zu handeln, und auch die Idee in der Wirklichkeit nur unter Gegensätzen erscheinen kann. Das Schicksal ist also keine leere Abstraction.

Diese Entgegensetzung findet übrigens nicht bloß in der Poesie, sondern auch in der Plastik der Griechen statt, wo wir gleichfalls genöthigt sind, dem Kunstgebilde etwas Allgemeines, ganz Reines und Objectloses entgegenzusetzen. Platon's überhimmlischer Ort im Phädrus ist diese reine objectlose Idee, die dem wirklichen Symbol entgegentritt.

Aus diesem Gegensatz erklärt sich auch der melancholische Anstrich der ganzen griechischen Kunst, der besonders bei den plastischen jugendlich-schönen Gestalten nicht zu verkennen ist. Das Symbol ist gleichsam verbannt aus der Sphäre der reinen Idee.

In der Allegorie ist dasselbe, was im Symbol, enthalten; nur daß wir darin vorzugsweise das Wirken der Idee anschauen, das sich im Symbol vollendet hat. Müßten wir im Symbol nicht die Beziehung auf die Idee als reine Thätigkeit machen, so würde es nicht Symbol bleiben. — Bei der Allegorie ist das Verhältniß umgekehrt. Die wirkliche Erscheinung ist hier nicht so von dem reinen Wirken der Idee gesondert. Vielmehr wird hier die Wirklichkeit als ein Product von Beziehungen erkannt, deren Thätigkeit darin zugleich mit angeschaut wird, so daß die Thätigkeit selbst hier schon überall mit Stoff gefärbt ist.

Die Allegorie kann eben sowohl von dem Allgemeinen, als von dem Besonderen ausgehen. Diese Richtungen können und müssen wechseln. Die Allegorie besteht nicht darin, daß ein einzelnes Ding an die Stelle des allgemeinen Begriffes gesetzt wird. Es kann eben so gut umgekehrt der allgemeine Begriff an die Stelle des Dinges gesetzt werden. So bedeutet z. B. bei allen Personificationen der Begriff das Besondere, muß aber, um sich auf das Einzelne beziehen zu können, selbst eine Besonderheit annehmen. Der allgemeine Begriff bedeutet alle seine einzelnen Aeußerungen und muß deswegen sich personificiren. — Wenn ich dagegen eine einzelne Aeußerung allgemein auffasse, so entsteht daraus die Allegorie, wo das Besondere das Allgemeine bedeutet. So gebrauchen die Alten oft den Schlüs-

sel, um die allgemeine Naturkraft zu bezeichnen, oder den Nagel als Bezeichnung der allgemeinen Nothwendigkeit; also einzelne Erscheinungen, die allgemeine Begriffe bedeuten sollen. — Die Allegorie kann also eben so gut vom Besonderen, als vom Allgemeinen ausgehen. Das Wesen der Allegorie aber liegt in der bloßen Beziehung.

Bei den Alten fallen die Bestandtheile der Allegorie weit mehr auseinander, als bei den Neueren. — Einseitig hat man die alte Kunst immer als Norm angesehen, und ist daher in der Beurtheilung des Allegorischen irre geleitet worden. So ist Winkelmann's Abhandlung über die Allegorie bloß aus antiken Allegorien geschöpft und daher ein schwaches Product.

In der höheren Allegorie gehen die Richtungen in einander über und verlieren sich in einander. Sie schwebt im Mittelpunkt, nur nicht gestützt auf einen Moment der Erscheinung, sondern auf den Standpunkt der Idee. Hierauf beruht besonders die Kunst der Neueren, und das Christenthum giebt uns das beste Beispiel einer vollständig durchgeführten Allegorie. Auch in Christi Leben selbst zeigt sich überall die Doppelbeziehung, in sofern dasselbe als einzelnes Factum im Verhältniß zu Gott erscheint, und als allgemeiner Begriff gegen das Menschengeschlecht gehalten. — Dieser große Gedanke eines Wesens, das die Fülle der Gottheit und zugleich die Anwendung des Göttlichen auf jeden Einzelnen in sich faßt, ist der Sitz der wahren Allegorie, wo die wechselseitige Beziehung gegenwärtig ist.

Für bloße Zeichen darf man solche allegorische Aeußerungen eben so wenig halten, wie das Symbol. Es wäre keine Allegorie, wenn sie nicht das wäre, was sie in ihren

Beziehungen bedeutet. Das ewige Wesen, die Idee, bezieht sich auf sich selbst, und nur durch ihre eigene innere Spaltung entstehen die Beziehungen, in denen sie lebt. Die Kunst setzt, wie die Religion, ein göttliches Leben in der Wirklichkeit voraus; aber sie betrachtet es nicht im Selbstbewußtsein, sondern als Gegenstand der Wahrnehmung. Die wahre Allegorie ist die höchste Lebendigkeit der Idee.

Die Allegorie wird leicht mißverstanden, weil sie auf Beziehung beruhend der Region des gemeinen Verstandes nahe kommt. — Das Symbol ist der Gefahr ausgesetzt, für ein bloß sinnliches Object gehalten zu werden; die Allegorie der entgegengesetzten, in die Sphäre des gemeinen Verstandes, der bloßen Reflexion hinabgezogen zu werden. — In der That ist die Grenze zwischen der wahren und der falschen oder Verstandes-Allegorie oft schwer zu ziehen. Die Poesie der Neueren, besonders der Franzosen, ist voll von falschen Allegorien, die, wie z. B. die Maschinerie in dem französischen Epos, ein leeres, trockenes Spiel des Verstandes sind.

Auch die Poesie der Alten artete in späteren Zeiten in solche Verstandes-Allegorie aus, da sie eine innige Beziehung der Gegensätze, wie sie in der christlichen Ansicht besteht, nicht kannten. Wenn das einzelne allegorische Ding zu vollständiger Existenz ausgebildet und ausgeschmückt wird, so hört die wahre Allegorie auf. So enthalten die Fesseln und die Nägel der Nothwendigkeit den Gedanken, daß der physische Zwang im Wesentlichen dasselbe ist, was die Nothwendigkeit, die das Weltall zusammenhält. Horaz aber, der die Nothwendigkeit personificirt und sie mit allen möglichen Attributen versieht, macht einen Zimmermann mit

allem Zubehör daraus. Das Bestreben, Alles zu individualisiren, hebt den inneren Zusammenhang auf, und es entsteht falsche Allegorie. — So ist das allegorische Bild vom Schmetterling späterhin ausgeartet durch eine Menge von Nebenbestimmungen, die den inneren wahren Zusammenhang aufheben und beide Seiten sondern, so daß das Bild zum bloßen Zeichen wird, welches nur einige Merkmale des Begriffes enthält. Die wahre Allegorie aber ist die Entwickelung der Idee selbst, kein bloß erfundenes Zeichen für die Idee.

Durch das Auffassen des Schönen als Symbol und Allegorie erhält die Kunst einen zwiefachen Charakter. Es muß einer jeden dieser beiden Auffassungsweisen eine ganz allgemeine eigenthümliche Weltansicht zu Grunde liegen. Zwar gehen beide in einander über und müssen in einander übergehen. Durch Zusammenfließen der Bestandtheile der Allegorie muß das Symbol vollendet werden, und umgekehrt; allein die Richtung ist eine durchaus verschiedene. Beide Formen haben gleiche Rechte und keine ist der andern unbedingt vorzuziehen.

Das Symbol hat den großen Vorzug, daß es fähig ist, Alles als sinnlich-gegenwärtig zu gestalten, weil es die ganze Idee in einen Punkt der Erscheinung zusammendrängt. Die alte Kunst übt daher gewaltige Wirkung auf das menschliche Gemüth, da sie die höchsten Ideen in unmittelbare Wirklichkeit verwandelt. Dieser Vorzug giebt der Kunst Energie, indem er sie an die Stelle der Wirklichkeit selbst setzt. Daher war die Schwärmerei der Kunst bei den Griechen so groß, und die Begeisterung orgiastisch.

Die Allegorie aber hat unendliche Vorzüge für das tie-

fere Denken. Sie kann den wirklichen Gegenstand als blo-
ßen Gedanken auffassen, ohne ihn als Gegenstand zu ver-
lieren. Sie macht, was vor unseren Augen vorgeht, zu
einer Erscheinung der Idee, wobei wir gleichwohl die Wirk-
lichkeit als solche vor uns behalten. — Von der modernen
Art, Gedanken als abstracte Begriffe in der Kunst auszu-
drücken, muß man abstrahiren; denn dadurch entstehen bloße
Beziehungen des Verstandes, und der wirkliche Gegenstand
gilt nur als Beispiel. Die Gestaltungen der wahren Alle-
gorie sind ganz praktisch und wirklich und enthalten dabei
immer die allgemeine Bedeutung.

Durch die Darstellung des Schönen als Symbol und
Allegorie sind die Gegensätze vermittelt, die das Schöne im
Theoretischen vernichteten. Hier konnten wir nie die Gegen-
sätze im Uebergange und zugleich als Gegensätze wahrnehmen.
Daher fielen Individualität und Natur, Erhabenes und
Schönes, ganz aus einander. Dies Hinderniß wird geho-
ben, wenn wir durch die Kunst die Schönheit in den zwei
Richtungen des Symbols und der Allegorie auffassen. —
Indem wir in der Allegorie bei den Beziehungen die ganze
Idee vollständig gegenwärtig haben, wird durch dieselben die
Schönheit nicht vernichtet, sondern erhalten; und indem wir
Symbol, Einheit und Widerspruch der beiden Theile zugleich
entdecken, können wir das Symbol nicht als bloßes Object
betrachten.

Die Kunst rettet also das Schöne durch Symbol und
Allegorie. — Auch die fernere Entwickelung der Kunst wird
nur durch Gegensätze vor sich gehen, und zwar durch die
Gegensätze des ersten Theils. So müssen Symbol und Alle-
gorie auf beiden Seiten, als von der Natur und von der

Individualität ausgehend betrachtet werden. Von der Natur geht die antike Kunst, von der Individualität die christliche Kunst aus. — Zugleich muß beides entweder vorzugsweise als Göttliches, oder vorzugsweise als Irdisches erscheinen. Daher haben wir speciell vom göttlichen und irdischen Schönen zu handeln, und beide müssen nach den Momenten der Natur und der Individualität betrachtet werden.

2. Von dem göttlichen Schönen.

Auch das göttliche Schöne kann nur als Symbol, oder als Allegorie erkannt werden. Wir müssen es in seiner Wirklichkeit auffassen; diese aber kann nur gedacht werden 1) als der Moment, worin sich die Beziehungen erschöpfen (symbolisch); 2) als Entwickelung der Idee selbst (allegorisch).

In sofern hier das Göttliche selbst der Stoff der Kunst ist, erscheinen Symbol und Allegorie nur als Offenbarung der göttlichen Idee. Daher kommt in die Kunst eine hohe Wahrheit, wodurch sie national und lebendig wird. Was aber hier die Idee leistet, leistet bei dem Irdischen die wirkliche Existenz. Es liegt in dem Verhältniß des Schönen selbst als Symbol und Allegorie ein Kern des Lebens, welcher sich einmal als Göttliches, das andere Mal als Irdisches zeigt. — Das Göttliche ist übrigens nur, in sofern es in der Kunst vorkommt, nothwendig Symbol oder Allegorie; außerdem hat es einen anderen, selbständigen Charakter.

In sofern das Göttliche sich in der Wirklichkeit offenbart, muß es unter zwei Bestimmungen erkannt werden, welchen Gegensatz die Existenz fordert. Diese beiden Gesichtspunkte sind: der *mythische* und der *mystische*. Beide

unterscheiden sich, wie in der Kunst überhaupt Symbol und Allegorie.

Die mythische Offenbarung des Göttlichen ist dessen unmittelbare Gegenwart in der Wirklichkeit als eines Handelnden, sich Entwickelnden. So müssen wir uns die Gottheit denken, nicht bloß zur Erleichterung oder Hülfe für unsere schwachen Fähigkeiten, sondern vermöge einer inneren Nothwendigkeit in der Idee des Göttlichen selbst. Die Gottheit wird von uns erkannt als ein Wesen, das handelnd, gegenwärtig, wirklich ist. — Es ist aber darum kein besonderes, zufälliges, sondern das Wesen überhaupt; daher muß sich die Idee in dem Handeln vollständig ausdrücken. Es würde ein besonderes und zufälliges Individuum sein, wenn wir nicht zugleich erkennten, daß es das Wesentliche unseres Inneren selbst ist, und daß alle Wirklichkeit in diesem Wesen verschwindet und untergeht. Diese zweite Ansicht ist die mystische.

Die Mythologie wäre bloße Fiction, wäre nicht die Mystik damit verbunden, vermöge deren alle Wirklichkeit sich in der Gottheit verliert. Die Erkenntniß, daß unsere ganze Existenz nur dadurch etwas sei, daß sie in Gott ist, ist die wahre Mystik. Gewöhnlich nennt man das Allegorische das Mystische, worin sich das Bedeutende von der Bedeutung unterscheidet. Daher merkt der menschliche Verstand meistens nur dann das Mystische, wenn es sich an einzelnen Stellen als Allegorie äußert. Mit Unrecht aber verstehen die Meisten unter der Mystik dies Auflösen der Bedeutung. Die wahre Mystik ist vielmehr das ganz Entgegengesetzte; denn der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Begriff hört in ihr gänzlich auf.

Die vollständige Entwickelung der Begriffe des Mythischen und des Mystischen gehört in die Religionslehre. Hier betrachten wir beide nur in Beziehung auf unsern Zweck. Das Mythische entspricht in dieser Hinsicht dem Symbol, das Mystische der Allegorie. Mythologie und Mystik sind aber deßhalb nicht gleichbedeutend mit Symbol und Allegorie. Diese Ausdrücke beziehen sich auf die Idee, in sofern sie das innere Leben des künstlerischen Bewußtseins ausmacht; jene auf eben diese Idee, in sofern wir sie erkennen als die unmittelbare Gegenwart der göttlichen Thätigkeit, nicht als Wirkung unseres Handelns. Daher nennen wir das Göttliche einen Stoff, indem wir es zugleich ansehen als etwas für sich Bestehendes und als ein durch den Künstler sich in der Wirklichkeit Darstellendes.

Das mythische Princip erscheint hier immer unter der Gestalt des Symbols, das mystische unter der Gestalt der Allegorie. Der Uebergang des Symbols und der Allegorie wird dadurch vermittelt, daß wir in dieser durch die göttliche Gegenwart ein objectives Leben wahrnehmen und sie nicht bloß als Wirksamkeit des Künstlers allein betrachten; und hinwiederum in dem Symbol nicht bloß den Abschluß der künstlerischen Thätigkeit, sondern zugleich eine in dieser Besonderheit wirkende göttliche Kraft. Erst durch das Eintreten des mythischen und mystischen Princips in das Symbol und die Allegorie wird die Kunst vollendet. Jene Principien bewirken den Uebergang dieser beiden in einander.

Daher wird uns das Symbol, da es an sich ein abgeschlossenes Universum ist, zugleich ein Moment der wirklichen Thätigkeit, indem sich die göttliche Wirksamkeit mythisch darin äußert. Das Symbol wird so durch die My-

thologie belebt und kann nur in besonderer Thätigkeit begriffen erkannt werden. — Die Allegorie auf der andern Seite, die an sich Thätigkeit ist, wird durch das Mystische so abgeschlossen, daß wir in jeder Beziehung die volle Gegenwart der göttlichen Idee wahrnehmen, und so erst wird sie künstlerisch vollendet.

Auf dem Standpunkte der Natur muß das Mythisch-Symbolische vorherrschen. In der Natur erscheint nach dem Obigen die Nothwendigkeit in ihrer vollen Gewalt. Sie ist die volle Entwickelung der Nothwendigkeit, die sich in jedem Momente abschließt und unmittelbares Dasein darstellt. Dies unmittelbare Dasein aber ist eben das Symbolische. Daher muß dieser Standpunkt der Kunst vorzüglich symbolisch-mythisch sein. Auf dem Standpunkte der Naturnothwendigkeit standen die Griechen, deren Religion daher in der That symbolisch oder mythisch ist.

In dem Systeme der alten mythisch-symbolischen Kunst ist zuvörderst der Gegensatz einleuchtend zwischen der allgemeinen Nothwendigkeit als dem bloßen Begriffe, und dem Abschließen derselben in einzelnen Thatsachen, worin sich das Symbolische oder Mythische äußert. — Jene allgemeine Nothwendigkeit ist auf keine Weise symbolisch darstellbar. Sie läßt sich in keine bestimmte Gestalt fassen, da sie Grundlage und Wesen aller Gestalten ist, und hat zwei Bedeutungen: 1) als der Grund aller symbolischen Gestaltungen, 2) als dasjenige, worin alle Wirklichkeit sich auflöset; denn der Moment, worin sich das Symbol vollendet, hebt sich auf, wenn er als Wirksamkeit dieser nothwendigen Thätigkeit betrachtet wird.

Die Nothwendigkeit erscheint daher in der alten Kunst

immer zwiefach: 1) als das allgemeine Gesetz des Weltalls, 2) als das, wodurch sich die Wirklichkeit aufhebt und was in jedem Symbol als Allgemeines enthalten ist. In dieser letzten Bedeutung ist sie das Schicksal. Dieses ist also die Nothwendigkeit, in sofern sie mit aller Individualität in Widerspruch steht und dieselbe aufhebt. Den Gedanken, daß der Mensch bloß in Gott lebt und sich ganz in Gott verlieren muß, drückten die Alten so aus, daß sie sagten, das Einzelne vernichte sich selbst durch die allgemeine Nothwendigkeit.

Das Schicksal besteht nicht in bloßer Verkettung einzelner Erscheinungen; noch weniger in einem vorgefaßten Plane eines selbstbewußten Wesens. Die ganze Vorstellung des Fatalismus, so fern man ihn als auf mechanischer Nothwendigkeit ruhend denkt, ist falsch. Sobald ein Volk die Wahrnehmung göttlicher Einwirkung fühlt, hat es die Anschauung vor Augen, daß sich die Idee in der Wirklichkeit entwickelt und diese aus sich hervorbringt, sie aber als solche auch wieder in sich aufnimmt, und in dieser Bedeutung jede Besonderheit sich aufhebt. — Die Nothwendigkeit in der alten Kunst ist also nicht das bloß Feindselige; sie ist nur feindselig gegen das Wirkliche, weil dessen Nichtigkeit schon vorausgesetzt wird. Sie ist nur deswegen etwas Vernichtendes, weil sie etwas wesentlich Schaffendes ist; denn sie schafft sich selbst. Sie löst daher das Symbol auf und kann sich nie darin darstellen.

Wird das Symbol als gegeben auf die Nothwendigkeit bezogen, so kann dies 1) ganz mystisch geschehen, indem das Symbol in seiner Erscheinung erkannt wird als Gegenwart des Göttlichen und die Auflösung durch das Noth-

wendige damit zusammenfällt. Daher entstehen Theophanien, Beschwörungen, Verzückungen u. dergl. Oder 2) das Symbol kann zurückgeführt werden auf die Nothwendigkeit durch Zerlegung in die Beziehungen der Idee; und solche Beziehungen sind Allegorieen. Diese Allegorie wird aber die äußersten Enden der Beziehung darstellen, da das Symbol an sich ein Vollendetes ist.

Daher nähert sich die Allegorie der Alten so sehr der des gemeinen Verstandes. Alle vereinigenden Beziehungen des Symboles mit dem Göttlichen sind allegorisch. So Nemesis, Eris, die Freundschaft, die Hoffnung, ganz allegorische Wesen, welche die Bestimmung des Symbols nur in ganz besonderer Beziehung ausdrücken. So stellen hinwiederum wirkliche Wesen das Göttliche in einzelnen Beziehungen dar. Daher erscheinen manche Heroen als besondere Aeußerungen von Gottheiten. Iphigenia der Artemis, Jasion der Demeter. Dies ist die Allegorie der anderen Seite, wo das gegebene Individuum auf den allgemeinen Begriff gedeutet wird. — Das Gesagte muß uns erklären, wie in die alte symbolische Religion eine so ganz in Begriffe und Zeichen aufgelöste Allegorie kommt. Die alte Mythologie mußte diese Gestalt annehmen, weil das Nothwendige für sich keine Gestaltung erhalten kann.

Das Symbol selbst erscheint in der Mythologie der Alten 1) in der Gestalt der persönlichen Götter, in denen sich die Nothwendigkeit als in besonderen wirklichen Wesen erscheinend darstellt. Damit ist eine allegorische Beziehung dieser Wesen auf das Nothwendige, eine Herleitung derselben aus dem Nothwendigen verbunden. (Theogonie und Kosmogonie.) Auf der andern Seite finden wir 2) Er=

hebung der Wirklichkeit zum Symbol, die sich in der Welt der Heroen darstellt.

In seiner höchsten Vollkommenheit zeigt sich das Symbol in den persönlichen Göttern. Aber selbst das Symbol kann nie ganz vom Allegorischen lassen. Beide sind nichts an sich Verschiedenes, sondern müssen in einander greifen, so daß das eine nur das Uebergewicht hat. Auch in den persönlichen Gottheiten muß sich alles in entgegengesetzten Richtungen scheiden; das Symbol ist mithin auch nicht möglich ohne Beziehung, Gegensatz, Allegorie. — Das Symbol soll die Idee in ihrer ganzen Fülle in eine besondere Gestalt bannen. Könnte es dies, so daß die Idee ganz mit sich selbst verbunden würde, so wäre es nicht mehr Kunst; denn Wirklichkeit und Idee würden sich gegenseitig aufheben. Diese Darstellung der Idee muß also auch modificirt sein, um wirklich zu werden. In ihrer allgemeinsten Bedeutung kann sie sich daher in der Wirklichkeit weniger in besonderer Gestalt offenbaren und hat etwas in höherem Grade Allegorisches, in sofern wir das Allgemeine darin vorwaltend sehen. Die Idee muß immer in besonderer, bestimmter Richtung auf das Allgemeine aufgefaßt werden, nicht in ihrer Universalität.

Im Zeus, als einer Gottheit, die in ihrer Allgemeinheit ganz allegorisch und im Mittelpunkte der Idee ist, sehen wir dies deutlich. Er hat am wenigsten Verflechtung in die einzelne Handlung, und wird meistens völlig in der Ruhe ohne besondere Thätigkeit dargestellt, aber als volle Person. Er geht mit seinem Begriffe in die ursprüngliche Nothwendigkeit zurück. — Die anderen Gottheiten sind auf abstracte Begriffe beschränkt. Ihr Charakter ist nicht mehr

der in seiner Allgemeinheit individualisirte, sondern hat eine abstracte, bestimmte Eigenschaft. Diese Gottheiten erscheinen daher am meisten in wirklicher Thätigkeit, theilnehmend an den Schicksalen der Menschen. Sie werden am meisten in dem Moment der Wirklichkeit aufgefaßt, weil ihr Begriff nicht die volle Persönlichkeit in sich enthält.

Symbol und Allegorie sind weder in der Idee rein geschieden, noch auch bloß historisch zufällig gesondert. Nur hat bald das eine, bald das andere das entscheidende Uebergewicht. Die eigentliche Kunst ist die, wo Beides in einander übergeht, und ihre Kraft äußert sich in solchen Uebergangs-Momenten am meisten. Als Thätigkeit jedoch muß die Kunst von dem einen oder dem andern ausgehen, und eine symbolische, oder allegorische Weltansicht voraussetzen. — Das Mystische zeigt sich in der alten Kunst dadurch, daß in den einzelnen Personen sich die ganze Macht der Naturnothwendigkeit offenbart. Dies kann nur durch gewisse Arten der Kunst geschehen, am vollständigsten durch die vollkommenste Kunst: die dramatische.

Auf dem Standpunkte der Individualität ist das mystische und allegorische Princip überwiegend. Da, wo das individuelle Bewußtsein der Mittelpunkt ist, muß es erkannt werden als das Wesen des Bewußtseins überhaupt umfassend. Dies wäre nicht möglich, da das individuelle Bewußtsein ein gegebenes, besonderes ist, wäre es nicht fähig, durch Zerlegung der Idee das inwohnende Göttliche in die Wirklichkeit zu versetzen, sich selbst zu erkennen als ein Resultat göttlicher Kräfte, die in der Wirklichkeit in Beziehungen aufgelöst erscheinen müssen. Hierauf beruht das Allegorische. Die Idee wird in ihre Gegensätze zerlegt

und diese auf einander bezogen. So löst sich das Mystische in Allegorie auf. In dem Mythischen ist die Idee selbst Besonderheit; in der Mystik ist es die reine Allgemeinheit, die sich in einem besonderen Momente der Wirklichkeit als allgemeine offenbart. Es entsteht Identität des Ewigen mit der unmittelbaren Wirklichkeit, die aber ohne Beziehungen nicht erkannt werden kann.

Mit der Allegorie ist eine Spaltung zwischen Allgemeinem und Besonderem verbunden, aber zugleich die vollkommenste Einheit der Idee und der Wirklichkeit, was im Symbol umgekehrt ist. Die Allegorie ist eine Entfaltung des Mystischen. Ist sie das nicht, so wird sie bloße Verstandes=Vergleichung ohne künstlerische Bedeutung.

Wir können das Gesagte auf die christliche Religion anwenden, in sofern sie Gegenstände für die Kunst darbietet. Der Mittelpunkt aller künstlerischen Darstellung ist hier der Moment, wo sich das Mystische in Allegorie entfaltet, wo die Idee als ganz in der Wirklichkeit erscheinend aufgefaßt wird, so daß daraus die zwiefache Beziehung hervorgehen kann. Diesen Moment macht die Person und das Leben des Heilandes aus, worin sich die göttliche Idee mit der Wirklichkeit ganz verschmelzt. Daher hat Christus in seinem ganzen Leben und Leiden nicht bloß den Charakter eines göttlichen Wesens, sondern eine beständige allegorische Beziehung auf die Gegensätze, so daß er in jedem Momente etwas bedeutet. Am auffallendsten zeigt sich dies in den äußersten Enden seines Lebens: der Geburt, wo das wirklich erscheinende Kind auf eine göttliche Idee zu beziehen ist, und dem Leiden, wo die Rückkehr der Wirklichkeit in die Idee stattfindet, die auf die ganze Menschheit und deren

Schicksal zurückdeutet. Was zwischen beiden Enden in der Mitte liegt, wird ganz historisch aufgefaßt werden müssen.

In jedem von beiden Principien erzeugt sich das entgegengesetzte immer mit; wie im Symbol die Allegorie, so in der Allegorie das Symbol. Das Dasein des Heilandes ist etwas Symbolisches, worin aber schlechterdings das Mystische sein muß. Auch die vollendete Besonderheit muß daher erkannt werden als etwas, was auf eine Idee zu beziehen ist. Daher hat Christus nicht den allgemeinen symbolischen Typus, wie die alten Gottheiten, sondern eine weit mehr historische Gestaltung, weil sein wirkliches Leben immer noch als Allegorie auf das Allgemeine bezogen werden muß.

Alle Bestrebungen, die Gestalt und das Antlitz Christi zu idealisiren und typisch zu machen, sind verfehlt. Man meint oft, der gewöhnliche nationale Typus für Christus sei viel zu beschränkt; man müsse für die Gestalt und das Ansehen Christi erst einen andern erfinden. Dabei geht man entweder von falscher Nachahmung der Alten, oder von abstracten Begriffen aus. Mit Unrecht haben Viele die alte Kunst als die einzige Norm betrachtet, nach welcher Beurtheilung dann das christliche Princip sehr übel weg kam. Im Gegensatz gegen diese Theorie aber hat sich die Kunst nur desto freier und mit dem höchsten Rechte aus dem christlichen Princip entwickelt. — Fern bleibe also der Typus des antiken Symbols von Gegenständen der christlichen Ansicht. Nur durch große Verirrung haben reflectirende Künstler allerlei Spielereien gemacht, Christus dem Apoll nachgebildet u. dergl. m. Christus muß als historische Person dargestellt werden; nur dadurch kann er seinen mystischen Cha-

rakter behalten; als Symbol würde er nothwendig Modification eines Begriffes und könnte nicht mehr die ganze Göttlichkeit ausdrücken. Darum hat sich auch der Typus durch Tradition erhalten; an diesen allein darf man sich halten, und alle Wahl und Willkür muß wegfallen.

Bei der Kindheit und dem Leiden Christi tritt das Allegorische noch stärker hervor, als in seinem wirklichen Leben. Im Kinde muß die Beziehung auf die göttliche Idee, die Menschwerdung dargestellt werden. Sehr mit Unrecht tadelt man es daher, daß an dem Kinde ein Ueberkindliches, ja Uebermenschliches bemerkt wird; so muß es nothwendig sein. — Das Leiden hat man zu mildern, zu idealisiren gesucht, ja dergleichen Darstellungen überhaupt, wie auch die Leiden der Märtyrer, für barbarisch gehalten. Allein gerade im Untergange der menschlichen Natur offenbart sich das Göttliche am reinsten. Das echte Ideal der Kunst muß sich darin zeigen, daß das Leiden als das Leiden eines Gottes, als Leiden aus Liebe dargestellt wird. Dadurch erhält es die allgemeine Beziehung auf die ganze Menschheit, durch welche es erst in das wahre Licht gestellt wird.

Gott der Vater und die Jungfrau Maria werden ganz symbolisch und frei personificirt, doch immer so, daß sie auf die allgemeine Allegorie zu beziehen sind. Daher sind diese symbolischen Wesen mehr individualisirt, als die der Alten. — Ob es erlaubt sei, diese Gegenstände durch die Kunst darzustellen, kann gar keine Frage sein. Man hat es für frevelhaft angesehen, Gott zu gestalten; eine Ansicht, die sich aus der Denkungsart des gemeinen Verstandes herschreibt. Man glaubt, seine Idee sei unerreichbar, und scheint mithin das Dasein der Gottheit in uns selbst für

unmöglich zu halten. Wer solche Vorstellungen hegt, hat weder Phantasie noch Religion, noch künstlerische Ansicht. Freilich ist jede Idee im Vergleich mit der Wirklichkeit unendlich. Solche Gegenstände können und sollen aber dargestellt werden. Wir haben vortreffliche Beispiele davon, selbst in unserer deutschen Kunst. Nur muß man sich dabei auf dem richtigen Standpunkte der Kunst halten und nicht verlangen, in dem Bilde ein Portrait zu sehen, welches freilich unmöglich und ein Unding ist. Gerade die Absonderung der Person des Vaters hat eine allegorische Beziehung. Er muß also dargestellt werden in der Dreieinigkeit, oder als besondere Person und dann in ganz individueller Handlung, z. B. als Weltschöpfer, oder im Paradiese; nur immer in einem ganz einzelnen Acte; denn nur dadurch kann der allgemeine Begriff für die Wirklichkeit fixirt werden. Gott, wie Christus, im Portrait darzustellen, ist Niemandem eingefallen. Nach jener Darstellungsweise aber wird wohl Niemand die jedesmalige Gestaltung der Gottheit als ein vollendetes Individuum betrachten, sondern nur als Personification für den besonderen Act der Darstellung.

Mit der Jungfrau Maria ist es umgekehrt. Diese erscheint durchaus unter zeitlichen Verhältnissen, und ist nur ein Glied in der großen Allegorie. Soll sie für sich ein Symbol sein, so muß sie die allerallgemeinste Bedeutung bekommen; sonst würde sie bloß historisch werden. Daher ist das Idealisiren im edlen Sinne bei der Jungfrau Maria nothwendig. Sehen wir die Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem Arm, so dürfen wir uns keinen besonderen Moment, sondern nur das Allgemeine des mystischen Verhältnisses denken, wenn nicht etwa eine bestimmte Beziehung auf die Ge-

schichte Christi ausgedrückt ist. So wird ja auch in der That die Jungfrau meistens aus dem historischen Zusammenhange ganz herausgehoben dargestellt. Erscheint sie auf der Flucht nach Aegypten oder in andern einzelnen Situationen der Art, so geht sie in die allgemeine Allegorie der Geschichte Christi mit auf. Als eigenthümlicher Gegenstand der Kunst aber muß sie eine durchaus allgemeine Bedeutung haben, wodurch sie der Wirklichkeit ganz entrückt wird.

Im Allegorischen des Christenthums ist alles wirklicher, historischer, als im Symbol; aber eben wegen dieser größeren Wirklichkeit ist die Beziehung auf die Idee nöthiger, worin das Mystische liegt. Im Symbol hört die Beziehung des Einzelnen auf das Allgemeine auf. Es entsteht ein Gegensatz zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen als der Nothwendigkeit überhaupt. In der christlichen Weltansicht muß jeder Moment der Besonderheit zugleich die ganze Idee in sich fassen und auf diese zurückweisen. Daher überwiegt in der Darstellung der christlichen Lehren nothwendig das Mystische. Wo der Künstler dies vergißt, sinkt er zur bloßen Verstandes- oder Zeichen-Allegorie herab. Er muß mystisch gestimmt sein, d. h. die besondere Aeußerung der göttlichen Thätigkeit nie ohne die vollständige Bedeutung auffassen.

Die neueren religiös-epischen Gedichte haben daher nie ihrem Zweck entsprechen können, weil die mystische Sinnesart verloren war und man gerade durch das Bestreben solche Gegenstände darzustellen, den Mangel an innerer Mystik verrieth. Das Modewerden einer Kunstrichtung kann gerade durch das innere Gefühl eines Mangels hervorgebracht werden, und man darf mithin daraus nicht immer auf eine vorzügliche Fähigkeit der Zeit zu dieser Kunst schließen.

Die geistlichen Epopöen von Milton und Klopstock sind nicht aus mystischer Ansicht hervorgegangen, sondern aus der Ansicht der gemeinen Welt, nach welcher die wirklichen Allegorien zu bloßen Verstandes-Allegorien werden. Besonders Klopstock's Messias ist kein poetisches, sondern ein rhetorisches Werk. Der Dichter behandelt allgemeine Begriffe unter den Bildern einer gegebenen Geschichte. Das Gedicht wird daher weit mehr gerühmt, als gelesen. Man suchte zu jener Zeit den Mangel an mystischer Stimmung durch poetische Darstellung zu ersetzen, wie auch jetzt das Drama nicht selten religiöse, liturgische Zwecke erfüllen soll. Aus Mangel an wahrem Mysticismus tritt eine leere Verstandes-Allegorie an die Stelle der poetischen.

In diesem mystischen Zusammenhange können auch Allegorien vorkommen, die den Charakter des Zeichens oder Bildes an sich tragen, wenn nur der Zusammenhang des Ganzen bedeutend genug ist. Dahin gehört z. B. in der Malerei das Lamm, oder das Dreieck als Zeichen für die Dreieinigkeit. Dergleichen Bilder sind auf dem Wege, die mystische Idee in Allegorien aus einander zu ziehen, die nur in dem großen Zusammenhange mystischer Darstellung die volle Bedeutung ausdrücken und dadurch mystischen Werth erhalten. — Das Ueberwiegen der Bilder und Zeichen kündigt nicht eine lebhafte Phantasie oder große Tiefe an. Es ist gerade umgekehrt; denn dies sind nur die äußersten Enden der mystischen Darstellung. Es gilt dies von sinnlichen Bildern, wie von poetischen Figuren, Tropen u. dergl. welche nur die äußersten Enden der Darstellung in die Idee hineinzuziehen suchen. Verwerfen darf man jedoch jene Zei-

chen nicht, wenn sie nur in den Zusammenhang der thätigen Entwickelung der Idee verflochten sind.

Alle heiligen Geschichten der Märtyrer und anderer durch die Religion Verherrlichter müssen stets allgemeine Bedeutung durch allegorische Beziehung auf die Geschichte Christi erhalten, wodurch auch die scheinbar ganz sinnlichen Begebenheiten religiöse und künstlerische Bedeutung gewinnen. Mit Unrecht hielt man die Darstellungen der Märtyrer neuerlich für ganz unpassend, indem man bloß auf die äußere Erscheinung sah, und die Schönheit, nicht die Bedeutung für das Hauptgesetz erklärte. Ein Zwiespalt aber zwischen Bedeutung und Schönheit läßt sich gar nicht denken. Die Schönheit ist ja keine bloße Form, sondern für die Kunst eins und dasselbe mit der Bedeutung, die in dem Gegenstande selbst erkannt werden soll. Nicht nur die ganze Allegorie, auch das Symbol geht nach jener Ansicht verloren. — Darstellungen wie die Leiden der Märtyrer, sind also nicht geradehin zu verwerfen; es fragt sich nur, ob sie von dem mystischen Standpunkt aufgefaßt sind, ob wir darin durch göttlichen Ausdruck die Beziehung auf das Leiden Christi finden.

Selbst die reinsten und allgemeinsten Ideen gehen in der christlichen Kunst mit in die Darstellung über, dagegen die alte Kunst das Schicksal oder die allgemeine Nothwendigkeit nie rein darstellen, sondern nur im Gegensatze fassen kann. — Aber auch in der neuern Kunst zeigt sich ein Gegensatz und die Kunst bleibt einseitig. Ist durch Allegorie die Idee aufgelöst und die Wirklichkeit darauf bezogen, so muß doch der Moment der Gegenwart, der besonderen Wirklichkeit übrig bleiben, die sich nie ganz darin auflösen läßt.

Es bleibt also auch hier ein Residuum, das in die allgemeine Allegorie nicht mit aufgehen kann, und dieser Stoff ist die Besonderheit des Menschen.

Betrachten wir den Menschen allegorisch in seiner höchsten Bedeutung, so verschwindet seine Individualität in der Gottheit. — Es fragt sich aber, was kann die Kunst mit ihm als einzelnem Wesen für sich anfangen? Als endliches, erscheinendes Wesen ist er Gegenstand der Kunst, gehört aber in diesem Sinne dem irdischen Schönen an. Aber auch in seinem göttlichen Verhältniß erscheint er dennoch zugleich als besondere Individualität, und wie in der alten Kunst sich die allgemeine Idee von dem Symbol ablöst, so löst sich in der neueren die Wirklichkeit, das besondere Factum als ganz besonderes und gegenwärtiges von der Allegorie ab. Es muß daher eine Allegorie stattfinden, die den Menschen auf die Kräfte und Gesetze der Wirklichkeit bezieht. Dadurch entsteht ein eigenes Verhältniß des Menschen zu der Natur, das nur die christliche Welt kennt.

Bei den Alten haben sich die Naturgesetze symbolisirt; daher wirkt in ihnen die Natur unbewußt, und nie findet sich bei ihnen ein besonderes Gefühl für die Natur außer der symbolischen göttlichen Bedeutung. Die Natur verlor sich bei den Alten als wirkend in der Wirklichkeit. — Mit der christlichen Sinnesart hingegen ist immer eine Sehnsucht nach der Natur verbunden, als einem Reiche, worin sich aller Zwiespalt ausgleicht, weil Alles auf Gesetzen ruht, die im Zusammenhang mit dem Ganzen stehen. In dem wirklichen Leben der Neuern mußte dieser Zwiespalt sich auf das lebendigste offenbaren. Daher entstand eine eigene Natur-Mystik, durch welche die Natur personificirt erscheint, aber

in ihren allgemeinen Beziehungen unter der Form der Elementargeister und beseelter Naturmächte.

Alles was dahin gehört, ist in der neueren Kunst, besonders in der deutschen, sehr bedeutend und hat sehr schöne Erzeugnisse hervorgebracht. Schon in der frühesten Periode der deutschen Poesie, bei den Minnesingern, findet sich mit der frommsten Religion der Hang zur Zauberei verbunden. An der Innigkeit und Tiefe, die diesen Zwiespalt hervorbringt, thut es uns keine neuere Nation zuvor. Auch ist diese Sinnesart bis auf unsere Zeit durch die deutsche Kunst hindurch gegangen, wovon Goethe's Faust ein deutlicher Beweis ist.

Diese Gewalt der wirklichen Natur über den Menschen kann sich so concentriren, daß sie die Individualität ganz der Gottheit entfremdet. Dann wird sie zum Bösen, zum Teufel, welches Princip daher auch bei den Deutschen aus wahrer Tiefe und Innigkeit immer eine große Rolle gespielt hat. — Je schärfer hier die Gegensätze, je gewaltiger das Böse auftritt, desto inniger ist die Ueberzeugung, desto wahrer die Darstellung.

Bei den südlichen Nationen hat sich das aus diesem Kampfe entstehende Bedürfniß dadurch offenbart, daß sie die Natur selbst allegorisch genommen haben. Diese Ansicht spricht sich z. B. in Calderon's Andacht zum Kreuze aus, welches Gedicht zwar Bewunderung verdient, aber nicht tief religiös und mystisch ist; denn selbst die äußerste sinnliche Erscheinung zieht darin die religiösen Ideen in sich herab, so daß diese als sinnlich-wirksam erscheinen. In einer solchen Ansicht kann der Zwiespalt zwischen Natur-Mystik und religiösen Ideen nie den Grad von Gewaltsam-

keit erreichen, wie in den deutschen Dichtungen. — Die echtchristliche Natur-Mystik setzt sich nothwendig der religiösen Allegorie entgegen.

Wir haben jetzt Alles betrachtet, was zur Darstellung des göttlichen Schönen gehört, bis auf das Wunderbare. Dieses entsteht, indem wir an einzelnen Stellen der Wirklichkeit unmittelbare Offenbarung göttlicher Principien wahrnehmen. — Man glaubt gewöhnlich, das Wunderbare liege in der Abweichung von dem Naturgange durch göttliche Willkür. Es besteht aber nur darin, daß die göttliche Idee sich in dem besonderen Momente der Wirklichkeit auf eigenthümliche Weise offenbart.

Die Kunst bedarf der Voraussetzung eines solchen Wunderbaren nothwendig. Sie will die Wirklichkeit mit der Idee sättigen, und muß daher auch den gewöhnlichen Lauf der Wirklichkeit so aufnehmen, daß in irgend einem einzelnen Momente sich die Idee als ganz in die Wirklichkeit übergehend offenbart. Der Zustand der reinen Wirklichkeit muß hierbei von dem Künstler vorausgesetzt werden, nicht das Wunderbare der Welt überhaupt. Es ist hiermit, wie mit den Tropen und Bildern, die meistens da vorkommen, wo der Künstler am meisten von der gemeinen Wirklichkeit ausgeht. Das Wunderbare ist immer da, wo die in die Wirklichkeit versunkene Darstellung plötzlich in das Licht der Idee gesetzt werden soll. Daher kommt dies am häufigsten in der dramatischen Poesie vor.

Es ist nun zu betrachten, wie sich das Wunderbare in der mythischen und in der mystischen Kunst verschieden zeigen muß. — Bei den Alten wird das mythisch Wunderbare, vermöge dessen die Gottheit persönlich handelt und in-

dividuell gestaltet ist, so gewöhnlich sein, daß es gar nicht mehr als wunderbar erscheint. Es ist daher eine ganz irrige Meinung, daß in dem alten Epos das Wunderbare eine Hauptsache sei. Daß die Götter sich persönlich in die menschlichen Angelegenheiten mischen, gehört vielmehr zum natürlichen Laufe der Dinge und ist etwas ganz Gewöhnliches, das daher nicht im geringsten das Gefühl des Grauens oder Schreckens erregt.

In der alten Kunst ist daher das Wunderbare vielmehr das Mystische, die nicht persönliche Thätigkeit der Gottheit, die bloße Wirkung ihres Begriffes in dem Bewußtsein oder der Naturkraft. Daher nähern sich Omina, Orakel u. dergl. schon mehr dem Wunderbaren, weil die Gottheit hier bloß durch ihren allgemeinen Begriff in die Wirklichkeit tritt in stiller, nicht persönlicher Wirksamkeit. Dergleichen Aeußerungen der göttlichen Thätigkeit haben daher etwas Grausenhaftes, welches steigt, je mehr die Wirkungen derselben einen ganz äußerlichen Charakter annehmen; so z. B. in der Odyssee, wo die Häute der geschlachteten Thiere zu brüllen anfangen, — das Allerschrecklichste im ganzen Homer, weil die Bedeutung unmittelbar die äußere Erscheinung ausmacht. — Auch die Göttererscheinungen auf dem alten Theater dürfen wir demnach nicht so betrachten, wie sie nach unserer Ansicht erscheinen müßten. Der deus ex machina muß im alten Drama ganz anders beurtheilt werden; denn es ist in der Ordnung, daß die Gottheit sich persönlich und sichtbar einmischt. Weissagungen, Omina u. dergl. haben eine weit höhere Gewalt. Man vergleiche nur die Weissagungs-Scene der Kassandra im Agamemnon des Aeschylos; besonders aber aus dem Schlusse

des Oedipus bei Kolonos, wo alles mystisch wird, kann man den Charakter des antiken Wunderbaren kennen lernen.

In der alten Kunst ist also das Mystische das Wunderbare. In der neueren Kunst ist es umgekehrt, da die ganze Sinnesart der Neueren auf Mysticismus gegründet, und daher alle innere Einwirkung das gewohnte Feld der Kunst ist. Im Einzelnen aber wird das Wunderbare und Grausenvolle nur dann eintreten, wenn diese mystische Art zu denken mythisch wird, d. h. zu objectiver Erscheinung sich gestaltet. Daher sind in der neueren Poesie die schrecklichen Scenen diejenigen, wo das, was wir als Gedanken in unserem Gemüthe tragen, sich als Wirklichkeit im besonderen Moment offenbart, also der Gedanke objectiv wird. Darauf beruht das Grausenhafte von Geistererscheinungen.

Am deutlichsten sehen wir dies in Shakspeare, z. B. im Macbeth, wo die den Helden bedrängenden Gedanken nach und nach und stufenweise äußere Gestalt gewinnen; wie der Dolch, der in der Luft schwebt u. s. w. — Nur darf das Gespensterwesen nicht zum eitlen Spuk und Spaß werden, welches geschieht, wenn das Gespenst ganz individuell als einzelnes Geschöpf erscheint, wie in der Ahnfrau. Die Gespenster können nur dann wirken, wenn sie die tiefste innere Bedeutung haben. So ist die Erscheinung des Geistes im Hamlet nur das Wirklichwerden des den Helden beständig begleitenden Gedankens von der Ermordung seines Vaters. Er sieht alles Aeußere nur in Bezug auf seinen hypochondrischen Seelenzustand; Alles ist ihm schwankend geworden, und dies Eine wird ihm das einzig Objective.

Was wirlich Realität hat, ist ihm zum Gespenst geworden, und das Einzige, was für ihn Realität und objectives Dasein hat, ist der Gedanke, der als sinnlich wahrnehmbares gespenstisches Wesen ihm äußerlich gegenüber tritt.

Die alte und die christliche Kunst stellen beide Standpunkte, den des Symbols und den der Allegorie, am vollkommensten dar. Doch sind dies historische Erscheinungen, während der Gegensatz von Symbol und Allegorie ganz nothwendig aus der Idee der Kunst überhaupt hervorgeht. — Zwar hat es auch unter andern Nationen, z. B. den Indiern, den nordischen Völkern, Kunst gegeben; allein die Formen, unter welchen die Kunst hier erscheint, zeigen keinen so vollkommenen Abdruck der Gegensätze. Bei den Indiern ist Kunst, Philosophie und Religion noch eins und dasselbe, wie in einem Chaos durch einander gewirrt. In der nordischen Poesie und Kunst ist alles zu sehr wunderbar geworden; die Götter erscheinen darin fast ganz als Heroen, und die Entfernung von dem eigentlichen Mittelpunkt ist mithin zu groß. Auf Ossian kann bei Betrachtung der wesentlichen Kunstprincipien wenig Rücksicht genommen werden. In ihm zeigt sich mehr eine Sehnsucht nach Poesie, als Poesie selbst; dabei eine arme Phantasie und ein enger Umkreis der Welt. Er scheint Product eines Ueberrestes ehemaliger Cultur in einem hinsichtlich seines Culturzustandes gesunkenen Volke, wie es die Wilden alle sind.

3. Vom irdischen Schönen.

Das irdische Schöne scheidet sich von dem göttlichen und darf in der Kunst nicht damit vermischt werden. Eine scharfe Grenze muß beide Gebiete sondern; denn die Kunst kann

nur durch Gegensätze einseitig wirken und muß sich in jedem dieser Gegensätze erschöpfen. Das irdische Schöne muß für die Kunst ein eigenes Gebiet sein, worin dieselben allgemeinen Principien, wie im göttlichen Schönen, die Grundlage bilden.

Wenn das Schöne als Gegenstand der Kunst überhaupt Symbol im weiteren Sinne ist, so muß auch das irdische Schöne Symbol sein, nicht Nachahmung der gemeinen Erscheinung als solcher, sondern in sofern sich in dieser die Idee offenbart. Das Symbol wird hier nur von der anderen Seite, von der Seite der Wirklichkeit, angesehen, sofern in dieser die Idee sich nothwendig offenbart.

Hieraus ergiebt sich leicht, welcher Gegenstand vorzüglich Gegenstand der Kunst sein wird. Es muß dies ein solcher sein, der die Offenbarung der Idee erleichtert, dahingegen was überwiegend in der Wirklichkeit haftet, nur unter gewissen Bedingungen zur Kunst geeignet ist. — Soll nun ein Gegenstand der Offenbarung der Idee vorzugsweise günstig sein, so muß er in sich die Principien der Wirklichkeit zusammenfassen; der Gegensatz des Allgemeinen und Besondern muß in ihm in einen Mittelpunkt zusammenfallen. Dies geschieht nur im Selbstbewußtsein; mithin ist das *vernünftige, selbstbewußte Wesen* vorzugsweise Gegenstand der Kunst.

Andere Stoffe, z. B. *Naturgegenstände*, können durch allegorische Beziehung nur theilweise die Aufhebung der Gegensätze darstellen. Eine solche Beziehung müssen sie auf den Menschen haben, für welchen allein sie Bestandtheile der Natur sind. Eine künstlerische Allegorie stellen sie aber durch sich selbst nicht dar; denn in dieser ist jedes der

Entgegengesetzten vollständig die Bedeutung des anderen. — Die Gegenstände der Natur sind mithin nicht Gegenstand der Kunst, so daß sie wirklich für sich und im vollen Sinne des Wortes Allegorie wären. Sie beziehen sich nur auf den gemeinschaftlichen Mittelpunkt des Selbstbewußtseins und sind in diesem Sinne allegorisch, können aber auch symbolisch gefaßt werden, indem in jedem Naturwesen sich der Begriff der Gattung vollständig offenbart. Die Natur hat also auch eine symbolische Bedeutung und kann eben sowohl, wie der Mensch, Allegorie oder Symbol sein. Hierin liegt also der Unterschied zwischen dem Menschen und den übrigen Naturgegenständen nicht.

Der Mensch aber ist vorzugsweise Gegenstand der Kunst; die anderen Naturgegenstände sind es nur bedingungsweise, und zwar in zwei Fällen: 1) in sofern sie sich auf das menschliche Selbstbewußtsein beziehen, 2) als besondere Stufen des harmonischen Zusammenhanges, also in Beziehung auf ein Weltganzes.

Der Gedanke oder Begriff auf der einen Seite erscheint als das Reich des reinen Allgemeinen; die wirkliche Natur auf der andern Seite hat immer den Charakter der Besonderheit, weil sie nur unter Beziehungen besteht. In diesem Sinne erscheint in der Kunst die ganze äußere Natur als Besonderheit, und ihr gegenüber tritt der reine Begriff als das Allgemeine. Werden diese beiden Gebiete so von einander abgelöst und einander entgegengesetzt, so entsteht auf dieser Seite die Darstellung wissenschaftlicher, moralischer, technischer, philosophischer Gedanken, in welches Gebiet die eigentliche *didaktische Poesie* gehören würde, wenn es überhaupt der Kunst gestattet wäre, den Gedanken unab=

hängig darzustellen. — Auf jener Seite hat dagegen die beschreibende Poesie ihren Sitz, die jedoch nach dem Gesagten an sich ein Unding ist. Die didaktische Poesie ist aber eben so wenig eine wahre Kunst; denn der bloße Begriff kann abgesondert vom Selbstbewußtsein nicht symbolisch im allgemeinen Sinne sein.

Es kann mithin nichts Schönes in der Wirklichkeit geben außer dem Einzelnen, das in seinem vollen Sinne Individualität ist; und dies ist einzig und allein der Mensch. In dieser Individualität allein hat die Schönheit ihren Sitz. Die Schönheit des Weltsystems ist von der wirklichen Kunst durchaus unabhängig und kann nur von einem höheren Gesichtspunkte aus als Schönheit aufgefaßt werden. — Die Idee rein als solche schön darzustellen, ist der Kunst versagt; denn dieselbe kann als reine Idee nie ihr eigenes Symbol sein; dies kann sie nur in der Wirklichkeit. Künstlerische Darstellungen, welche die Idee des Weltganzen oder der Gottheit ohne Wirklichkeit ausdrücken wollen, sind keine Kunstwerke mehr, sondern entwürdigen das Dargestellte zugleich mit der Kunst. — Soll das Irdische Gegenstand der Kunst sein, so muß es individuell sein; und dies ist allein der Mensch.

Hier entsteht nun wieder der Gegensatz zwischen Idee und Wirklichkeit. Beide Seiten müssen sich durchdringen, wenn der Mensch schön sein soll; daraus aber erwächst ein Widerspruch der Elemente, den die Kunst zu heben hat. Auf diesem Widerspruche beruht der Gegensatz von Charakteristik und Idealität und die Streitfrage, welches von Beiden das Bestimmende sein müsse. Die Anhänger der Idealität wollen die Wirklichkeit idealisirt, nicht nachge-

ahmt haben; die Charakteristiker hingegen behaupten, die Beziehung auf höhere Ideen verfälsche nur die Treue und Lebendigkeit der Darstellung; jeder Gegenstand müsse in seinem bestimmten Charakter dargestellt werden, dessen Schärfe gerade die Kunst über die Natur erhebe, da in der Natur der Charakter sich nicht rein zeige.

Fassen wir die Behauptung beider Parteien in den Satz zusammen: „die Idee muß Princip der Wirklichkeit sein", so sind Idealität und Charakteristik eins und dasselbe. Ein wesentlicher Unterschied ist zwischen beiden nicht, sondern nur ein Unterschied des Standpunktes, je nachdem ich den Gegenstand von dem Standpunkte der Beziehungen der Wirklichkeit, oder von der Seite der Idee ansehe, welche sich in der Wirklichkeit in die Gegensätze derselben sondern, und lebendiges Princip derselben werden muß.

Idealität und Charakteristik sind also an sich dasselbe. Ob eines oder das andere überwiegt, kommt nur auf den verschiedenen Standpunkt der Kunst an. — Das Charakteristische ist immer einseitiger, als die Idee; es ist aus der Wirklichkeit entnommen, die auf Gegensätzen beruht, und ist daher mehr allegorisch, dagegen das Ideal mehr symbolisch sein muß. Wählen wir ein Beispiel aus der Sphäre des Göttlich-Schönen. Gottheiten, die abstracte Begriffe bezeichnen, erscheinen mehr in besonderer Handlung, weil sich in ihnen das Symbol ins Allegorische verliert. Soll das Idealisirte als Wirklichkeit erscheinen, so muß es in seiner symbolischen Beschaffenheit zugleich Charakter überhaupt, Charakter einer Gattung sein. Hierauf beruht die ganze Idee der griechischen Heroenwelt. Um ganz Symbol zu werden, muß das Ideal Charakter überhaupt werden,

der sich zwar in besonderer Handlung entwickelt, jedoch allgemeinere Bedeutung behält. Charakter und Schicksal fallen daher in der alten Welt ganz zusammen.

Die vorherrschende Charakteristik ist ganz allegorisch. Indem sie sich in einzelnen Momenten der Thätigkeit äußert, kann in diesen das Symbol oder die Idee nicht erhalten werden, wenn sich nicht diese Momente auf allgemeine Begriffe beziehen. Man muß daher z. B. einzelne Personen aus Shakspeare's Stücken nicht an und für sich ihrem Charakter nach beurtheilen, sondern immer nach ihrer allegorischen Beziehung auf den Mittelpunkt des Ganzen. Weil die Charakteristik überwiegend allegorisch ist, so muß sie sich nothwendig ganz ins Allgemeine verlieren. — Das Allegorische zeigt uns die Wirklichkeit weit mehr in ihren Gegensätzen, das Symbolische mehr, in sofern sich in jedem Momente derselben die Idee abschließt. In der Allegorie ist die Idee nur der Schlüssel der Beziehungen, der allgemeine Gedanke. — Die Charakteristik kann daher mehr ins Innere der Idee eindringen, weil sie dieselbe zerlegt, während das symbolische Ideal uns die Idee in ihrer vollkommenen Gegenwart darstellt.

Im Idealischen sehen wir mithin die Idee am vollkommensten in ihrer unmittelbaren Erscheinung. Das Ideal soll aber die Idee nicht als reinen Begriff darstellen, wodurch es zu einer bloßen Formel werden würde; sondern die Idee muß in ihrer vollen Gegenwart, in ihrem abgeschlossenen Dasein aufgefaßt werden. — Die Charakteristik fängt bei der Wirklichkeit an, entfaltet uns aber desto mehr die Idee als das reine Innere derselben, und führt uns in ihre Tiefen weit mehr ein, als die symbolische Kunst irgend

vermag. — Die Kunst der Alten faßt den Menschen rein menschlich, und doch als vollen Ausdruck der Idee auf. Nichts geht hier in die Tiefe der Idee; die abgerundete Vollendung ist Zeugniß ihrer Gegenwart. In der neueren Poesie hingegen, z. B. bei Shakspeare, werden wir durch die Reflexion, durch die Darlegung des Innern des Menschen weit tiefer in das Innere der Idee selbst eingeführt.

Die meisten neuern Techniker waren Charakteristiker. Es ist über Idealität und Charakteristik viel gestritten worden, worüber man besonders das Athenäum, die Propyläen und Fernow's Schriften nachsehen muß.

Wir haben jetzt das irdische Schöne nach den Gesichtspunkten der Natur und der Individualität, oder der Nothwendigkeit und der Freiheit zu scheiden, wonach auch hier Symbol und Allegorie sich sondern müssen.

Wenn ein Einzelnes den Begriff der Gattung überhaupt ausdrückt, so stellt die Kunst die Idee auf dem Standpunkte der Natur dar. Die Art der Kunst, welche auf die Natur sich gründet, wird daher das Irdische vorzugsweise als Gesetzmäßiges bilden. Daher erscheint im Allgemeinen das Irdische in dieser Kunst nie als das Außerordentliche, als etwas für sich Bestehendes, Individuelles; sondern es enthält immer zugleich und vorzugsweise den Ausdruck einer allgemeinen Regel. In den Werken dieser Kunst herrscht daher das Ansehen der Regelmäßigkeit vor, und diese Beschaffenheit verleitet die Meisten, die äußere Erscheinung der Naturgesetze als die Grundlage dieser Kunst zu betrachten, z. B. in der alten Plastik immer nur von der physischen Beschaffenheit des menschlichen Körpers auszugehen. Von der Beobachtung der natürlichen Gesetze aus

kann man aber unmöglich zu einer wahrhaft künstlerischen Ansicht gelangen. Die alten Künstler selbst mußten oft von den Regeln abweichen, die sich durch empirische Beobachtung ergeben, worüber man Bemerkungen von Nicolas Poussin in Beziehung auf den Apoll vom Belvedere hat. Es finden sich sogar absichtliche Abweichungen von dem Gleichmaße der einzelnen Theile, die der Gedanke nothwendig machte, nach welchem sich Alles bestimmen muß, in sofern sich in der dargestellten Person ein Weltgesetz offenbart.

Die Anatomie ist also nicht die einzige Richtschnur dieser Kunst. Giebt man sich dem Resultate der äußerlich erscheinenden Regelmäßigkeit hin, so artet die Kunst in steife Verknüpfung einseitiger Formen aus, wie dies wirklich durch Verkennung des Wesens der alten Kunstwerke und bloßes Haften an den Formen geschehen ist. Das Princip der alten Kunst erstarrt so zu etwas ganz Mechanischem. Dahin ist es besonders bei den Franzosen auch in der bildenden Kunst gekommen, indem man alle Individualität durch Gesetzmäßigkeit zu vermeiden suchte.

Auch für die allegorische Kunst, in welcher das Princip der Individualität vorherrscht, giebt es eine Ausartung. Indem die Besonderheit sich auf das Allgemeine bezieht und dasselbe bedeutet oder den Begriff repräsentirt, muß sie sich über die gewöhnlichen Dinge erheben und die gemeine Besonderheit übertreffen, mithin als das Außerordentliche erscheinen. So zeigt sich auch hier eine eigenthümliche Beschaffenheit des Kunstwerkes, die uns zunächst anzieht. Zeichnen sich die Werke der symbolischen Kunst durch Regelmäßigkeit und Harmonie aus, so ist das Cha-

rakteristische der allegorischen Kunstwerke das Auffallende, Außerordentliche, Individuelle.

Hieraus kann leicht die Täuschung entstehen, als läge das Wesentliche in dem Auffallenden des einzelnen Dinges an sich. Dieses aber kann nur dann reizen und anziehen, wenn das Gemüth sich in einer gewissen dafür geeigneten Stimmung befindet. So wird den Liebenden ein schöner Körper, den Heroischen ein scharfer Helden-Charakter anziehen. Das Anziehende in diesem Sinne nennen wir das Interessante, worunter mithin das nicht bloß objectiv, sondern mit bestimmter Beziehung auf unsere besondere Gemüthsstimmung auffallend Hervortretende zu verstehen ist. Wenn in der alten Kunst die steife Regelmäßigkeit die Kunst tödtet, so ist der gefährlichste Feind der neueren der Hang zum Interessanten, welches der wahren Kunst durchaus zuwider ist. Dies fühlte schon Kant, indem er sagte, das Schöne müsse ohne besonderes Interesse gefallen.

Wenn das Auffallende uns bloß als interessant anzieht, so werden wir aus der reinen Sphäre der Kunst in die des gemeinen Lebens hinabgezogen, wo sich freilich die Meisten besser befinden; daher denn in der That das Interessante oft über das Schöne den Sieg davon trägt. — Das Interessante hat neuerlich die Kunst auf erbarmungswürdige Weise verfälscht, wie sich in einer förmlichen Geschichte dieser Ausartung nachweisen ließe. Auch die wahrhaft schönsten Gegenstände kann man gleichwohl nach dem Gesichtspunkte des Interessanten auffassen, und dies thun in der That die Meisten, indem sie Alles auf ihre subjective Gemüthsstimmung und ihren persönlichen Standpunkt beziehen.

Es fragt sich nun, ob dies nothwendig ist und ob es

Stoffe giebt, die ihrer eigenthümlichen Natur gemäß von der Darstellung des Schönen ganz auszuschließen sind. Diese Frage ist schon durch Aristoteles veranlaßt, welcher behauptet: durch die Kunst werde Alles schön und selbst das im wirklichen Leben Widrige, z. B. Leichname und dergl., werde angenehm. Lessing hingegen will eine materielle Grenze ziehen, indem er bemerkt, es gebe Gegenstände, bei deren Anblick der physische Widerwille uns den Standpunkt des Schönen unmöglich mache und den künstlerischen Gemüthszustand zerstöre. Er rechnet dahin besonders das Ekelhafte, was z. B. Uebelkeit hervorbringe. — Aber selbst das Allerwidrigste und Abscheulichste wird von dem künstlerischen Standpunkte aus etwas anderes. In Shakspeare kommen die schrecklichsten Greuel vor, die uns im Leben den äußersten Abscheu erregen und uns empören würden; in dem Zusammenhang aber und von dem richtigen Standpunkte aus werden sie künstlerisch schön. Wenn wir freilich bei Beaumont und Fletcher die Absicht sehen, durch das Ekelhafte selbst zu wirken, so hört die künstlerische Stimmung auf, oder sie war vielmehr niemals da. In Natürlichkeiten ist keiner weiter gegangen, als Aristophanes; allein auf seinem Standpunkte und dem Standpunkte seiner Zeit brachten diese Dinge eine andere Wirkung hervor, als heut zu Tage, wo wir uns erst durch künstliche Operation in die richtige Stimmung versetzen müssen.

In Rücksicht auf das Material ist also nichts von der Kunst ausgeschlossen. Nur giebt es freilich so gemeine Gegenstände, daß es uns schwer wird, uns bei ihnen auf den künstlerischen Standpunkt zu stellen. An sich aber kann kein Material verworfen werden. Es kommt Alles auf die Na=

tionalität und den Stand der sinnlichen und sittlichen Cultur an; in dem Material an sich kann kein Entscheidungsgrund liegen, der es ausschlösse. Die einzige Regel ist, daß Alles vom Standpunkte der Kunst aufgefaßt werde; ist diese beobachtet, so ist das Interessante nicht edler für die Kunst als das Widerwärtige und Ekelhafte.

In der alten Kunst ist das Regelmäßige, Harmonische der herrschende Grundzug; im Geistigen Ruhe, Harmonie, Gleichmuth; im Körperlichen Zusammenstimmung, Verhältniß, leichte Uebersicht. Das Wichtigste ist der Einfluß dieses Standpunktes auf die Gegenstände selbst, welcher sich darin äußert, daß die Alten immer von dem Begriffe der Gattung ausgehen, und das Auffallende, Seltsame ihnen verhaßt ist. Jede Abweichung von der wesentlichen Beschaffenheit der Gattung zieht den Untergang nach sich; wer aus ihren Gesetzen heraustritt, ist verloren. — Diese Sinnesart finden wir im ganzen Alterthum; sie ist der Grund der republikanischen Staaten, der Grund, warum die Griechen undankbar gegen ihre großen Männer waren. Auf dieser Sinnesart nun beruht in Beziehung auf die Kunst 1) der Umstand, daß der eigentliche Gegenstand der Kunst die Heroenwelt ist; 2) der tragische Charakter aller Darstellungen, in sofern sie sich dem wirklichen Leben nähern.

Die Welt der Heroen ist der gewöhnliche Stoff für die Kunstwerke der Griechen, sowohl die plastischen, als die poetischen, namentlich die dramatischen. Dies rührt daher, weil in dem Symbol als Ausdruck des Gesetzes der Gattungsbegriff mit der Idee zusammenfällt. Dieser mußte sich vermöge der symbolischen Beschaffenheit nothwendig in wirklichen Personen darstellen. Die Heroenwelt nun ist das Weltall

symbolisch betrachtet, die Götterwelt als vorbildlich dargestellt. In jenen Wesen tritt die menschliche Gattung verklärt auf in ihrer ganzen Fülle und Vollständigkeit. Vieles bei uns ganz Geschichtliche versetzen daher die Alten in die Zeit der Heroen, weil dieser Gattungsbegriff unmöglich so in die wirkliche Gegenwart eingreifen kann.

Die Alten wandten daher in der Regel weder historische, noch fingirte Begebenheiten und Personen als Stoff für die Kunst an. Den fingirten Personen hätte die Nothwendigkeit gemangelt; sie würden als etwas Zufälliges erschienen sein. Der Tragiker Agathon war der erste, welcher dem Drama fingirte Personen gab. Die historischen Gegenstände griffen für sie viel zu sehr in das wirkliche Leben ein; sie waren ihnen zu interessant, als daß sie künstlerisch hätten sein können. Nichts, was an sich Idee ist, konnte den Alten als unmittelbar wirklich erscheinen. Den Staat selbst mußten sie im Lichte der Heroenwelt betrachten, um ihn ehrwürdig zu finden. Etwas unmittelbar Gegenwärtiges als heilig zu achten, waren sie nicht fähig. Deßhalb wurden die historischen Vorstellungen seit der Tragödie des Phrynichus „die Einnahme von Milet" in Athen verboten.

Sobald das heroische Princip mehr das Individuelle ausdrückt, geräth es in Widerstreit mit der Nothwendigkeit und diese verwandelt sich ins Schicksal. Dieses Heroenthum zeigt sich im Drama in seiner vollen Thätigkeit und in seiner Auflösung. Die Person fällt durch ihre Einzelheit dem Schicksal zum Opfer; die Gattung aber tritt ihr als das Bleibende unter der Form des Chores nothwendig entgegen.

Das irdische Schöne auf dem Standpunkte der Indi-

vidualität zeigt sich als Außerordentliches, Individuelles. Wie vor ihrer gefährlichsten Klippe aber hat sich die neuere Kunst davor zu hüten, daß dies nicht zum Interessanten verleite. Auch das Persönliche, Individuelle darf nur dargestellt werden als Offenbarung eines allgemeinen inneren Gesetzes. Was an dem besonderen Charakter ausgezeichnet ist, muß nicht von seiner bloßen Erscheinung, sondern von der Offenbarung der Idee in ihm herrühren, die in der allegorischen Kunst nur unter gewissen Beziehungen geschehen kann. — Zusammenhäufung äußerer Angewohnheiten zur Charakterschilderung ist eben so widersinnig und verkehrt, wie das Verleihen einer besonderen unterscheidenden Eigenschaft. Alle solche Eigenschaften sind immer nur Kennzeichen für die gemeine Erscheinung. Was moralisch, politisch, oder in irgend einer anderen Beziehung ausgezeichnet, ist nicht schon deßwegen ein schicklicher Gegenstand der Kunst. Diese muß darstellen können, wie sich in dem Individuum die allgemeine Idee des menschlichen Lebens offenbart. Gerade die edelsten Charaktere zeigen sich oft am meisten den menschlichen Schwächen und der Nichtigkeit der Erscheinung unterworfen, und erliegen daher dem Schicksal.

Was in der alten Kunst die Welt der Heroen ist, fehlt in der neueren Kunst ganz. Solche Verschmelzung der Wirklichkeit mit der Idee kann in der neueren Sphäre nicht gedacht werden, weil dazu die Aufhebung der Allegorie gehören würde. Daher findet sich in der neueren Kunst immer der Gegensatz von historischen und fingirten Personen; sie nimmt ihre Gegenstände aus der Geschichte, oder erfindet sie, und verräth durch das Dasein dieser beiden Gebiete ihren allegorischen Charakter.

Man verkennt gewöhnlich die Bedeutung von beiderlei Personen, indem man unter der historischen Person sich meistens die merkwürdige, bekannte denkt, unter der fingirten eine solche, die der Künstler nach Willkür ausstattet. So werden denn beide zum Behuf des faden Idealisirens gebraucht; die historische oft des bloßen Denkmals, der Erinnerung wegen, was man denn vaterländische Kunst nennt.

Eine historische Begebenheit hat als einzelnes Factum, als besondere Geschichte 1) den Charakter der Zufälligkeit, 2) den Charakter der allgemeinen Bedeutung, in sofern sie an sich durch ihre eigene Bedeutung gilt. Beides macht aber die historische Begebenheit noch nicht zum Gegenstande der Kunst; das Zufällige gehört der einzelnen Erscheinung, die Weltbegebenheit der Weltgeschichte an. — Die Kunst verlangt, daß in jedem Momente die Idee des menschlichen Lebens und Geschickes aufgefaßt werde. Ist daher die historische Begebenheit eine typische, feststehende, so kann sie nur dadurch künstlerisch werden, daß das allgemeine Schicksal der Welt darin erblickt, und diese Idee betrachtet wird als der Schlüssel zu dem bestimmten historischen Zusammenhange, in welchen die Begebenheit gehört. Daher müssen viele Begebenheiten in einen Punkt zusammen gefaßt werden.

Soll die historische Begebenheit zum Stoff für die Kunst sich eignen, so müssen wir ferner gewohnt sein, auf dieselbe als auf etwas Geläufiges unsere Gedanken und Gefühle zu beziehen. Es darf keine obscure Begebenheit sein, die mit Willkür gewählt ist, um erst durch die Kunstdarstellung im Gedächtniß der Menschen wieder angefrischt zu werden. Dies ist eine ganz verfehlte Tendenz. — Die deutsche Kai-

sergeschichte würde als passender Gegenstand für die künstlerische Darstellung erscheinen; Provincial-Geschichten hingegen können durch die Kunst nicht lebendig für uns werden. Nie darf das Material vorzugsweise Zweck des Kunstwerkes sein; wir müssen vielmehr schon gewohnt sein, auf dasselbe als ein bekanntes unsere Gedanken zu beziehen. — Das größte Muster historischer Kunstwerke aus allen Zeiten und Völkern sind die historischen Stücke Shakspeare's. Die Begebenheiten sind national, in dem großen Zusammenhange gedacht und als Offenbarung der Idee des menschlichen Schicksals überhaupt dargestellt. Auch waren die Stoffe zur künstlerischen Darstellung geeignet, da sie an sich nicht den Charakter des gemeinen Lebens tragen.

Wer historische Gegenstände darstellen will, muß sich eng und treu an die Geschichte anschließen und diese nur aus dem rechten Gesichtspunkte betrachten. Das Typische der Weltbegebenheit kann nur dann Bestand haben, wenn man das Historische ganz unverändert läßt. Das Idealisiren durch Veränderung gewisser Umstände ist eine arge Verirrung, und die Willkür des Künstlers nimmt dem Gegenstande die Energie. Der Künstler verräth, daß er zu schwach war, die Wirklichkeit in ihrer ganzen Bedeutung für die Kunst aufzufassen.

Diesen Vorwurf müssen wir namentlich Schiller machen, der wie die meisten neueren Dichter nicht im Stande war, einen historischen Gegenstand rein aufzufassen. Das Hineinflechten von Liebesgeschichten, wie die Episode von Max und Thekla im Wallenstein, erscheint oft als etwas ganz Fremdartiges. Auch Wallensteins Charakter ist nicht treu geschildert, sondern modificirt, um ihm eine allgemein

menschliche Bedeutung zu geben. Dies ist aber überflüssig, wenn nur der Dichter den historischen Moment ganz versteht und durchdringt; er bedarf dann keiner eingeflochtenen Motive aus dem gemeinen Leben, um die Sache interessant zu machen. — Göthe's Egmont ist noch mehr aus Wirklichkeit und Fiction zusammengeschmolzen; doch empfinden wir dies weniger, da das Ganze zur bloßen Fiction gemacht ist, worin die Geschichte völlig verloren geht. Das ganze Stück ist ein bloßes Bild, eine Allegorie, worin sich der dramatische Sinn ganz auflöst; denn das Dramatische muß in der treuesten Wirklichkeit aufgefaßt werden.

Shakspeare hat Schritt vor Schritt die Geschichte vor Augen, idealisirt nie eine historische Begebenheit und verändert nichts. Das Ideale in seinen Darstellungen rührt nur daher, daß er die Kraft hatte, die gegebene Erscheinung gänzlich als Offenbarung der Idee aufzufassen. Wir nehmen das innere Leben der Idee selbst wahr, belauschen unmittelbar die Handlungsweise der Vorsehung, um so deutlicher, je unverfälschter die Wirklichkeit vor uns steht. Jede Fiction hebt diese Wirkung unfehlbar auf.

Fingirte Personen kann die Kunst im umgekehrten Sinne brauchen, indem sie uns in ihnen zeigt, wie das allgemeine Schicksal des Menschen eben das ist, was uns in jedem Momente des Lebens begegnet; wie in Beziehung auf dies allgemeine Schicksal alle Beispiele gleich gelten. Die fingirte Begebenheit ist ein Beispiel aus vielen, mit welchem wir alle übrigen menschlichen Begebenheiten, in Beziehung auf das menschliche Loos überhaupt, als gleichbedeutend erkennen. Hier ist also am wenigsten erlaubt, durch Zusammenhäufung aller möglichen Vollkommenheiten

etwas Außerordentliches darzustellen. Es zeigt sich in diesem Bestreben nur die Eitelkeit des Dichters, der sich in seinen Tugendhelden selbstgefällig bespiegelt, und es entsteht so das gemeine Interessante, das gefährlichste Gift für die Kunst. — Gerade fingirte Menschen müssen in der Linie eines Durchschnittes genommen werden, mithin als gewöhnliche wirkliche Menschen erscheinen, nicht als außerordentliche, die wir nur glauben, wenn sie geschichtlich sind. Aber gerade der gewöhnliche Mensch muß zum treuen Abdruck der Idee des Menschen überhaupt werden, und in sofern kann auch das Außerordentliche hier vorkommen mit Zurückführung auf den allgemeinen Mittelpunkt des Durchschnittes.

Auch in dieser Hinsicht ist Shakspeare das deutlichste Beispiel. Seine fingirten, oder von ihm aus der Tradition in Erdichtung verwandelten Tragödien zeigen uns den Durchschnitt des gemeinen Lebens; aber er gelangt von da aus an dem Faden des gemeinen menschlichen Schicksals bis an die äußersten Grenzen der Menschheit. So ist Hamlet durchaus kein außerordentlicher Charakter; die ganze Katastrophe ruht auf der Schwäche, die alle gewöhnlichen Menschen treffen kann: daß sie eine vortreffliche, als nothwendig erkannte Handlung sich vorsetzen, durch ihre eigene Reflexion aber zu einer Feigheit erschlaffen, welche sie an der Ausführung hindert, indem sie sich scheuen, durch die Ausführung dem Vorsatze den idealen Charakter zu nehmen. Diese moralische Feigheit macht die Grundlage des Hamlet aus. Wie weit weiß aber der Dichter von dieser Linie des gemeinen Lebens aus bis an die äußersten Grenzen des Furchtbaren zu gelangen! — Eben so sind in Romeo und Julie die Situation und die Hauptpersonen nichts Außer-

ordentliches; es ist vielmehr eine alltägliche Natürlichkeit darin. Das Verhältniß der beiden Liebenden entsteht zufällig, als eine ganz gewöhnliche Ballbekanntschaft durch bloßen Anblik auf dem Feste, nachdem Romeo schon von einer andern heftigen Liebe ergriffen war. Juliens Erziehung durch Aeltern, Amme, Beichtvater, Alles ist ganz gewöhnlich und aus dem gemeinen Leben gegriffen; auch der Jüngling weichlich, unentschlossen, schwach, kurz durchaus kein ausgezeichneter Charakter. Und nun sehen wir aus solchen gemeinen Verhältnissen Begebenheiten entstehen, in denen sich das ganze menschliche Schicksal und die Nichtigkeit aller menschlichen Dinge offenbart.

Die Gegenstände dürfen in der neueren Kunst nicht in dem Sinne symbolisch sein, daß in jedem einzelnen der ganze Begriff, die Idee selbst angeschaut wird. Das Schöne selbst muß durchaus charakteristisch aufgefaßt werden, und was man gewöhnlich das Ideal nennt, kann hier nur in der Beziehung des besonderen Charakters auf die Idee der ganzen Wirklichkeit, des Menschen überhaupt bestehen. Charakteristik ist hier die Hauptsache, aber eine ideale Charakteristik, die in der Beziehung des einzelnen Charakters auf die Idee des menschlichen Charakters überhaupt gegründet ist. Die äußeren Motive sind hier solche, die das Individuum als besonderes treffen. Deßhalb muß in der neueren Kunst die Leidenschaft überwiegende Bedeutung haben, z. B. die Liebe, worin sich die ganze Individualität in der Richtung auf einen bestimmten Zweck erschöpft. Man darf aber diese Motive nicht in das Interessante verwandeln, indem man sie selbst als das Allgemeine auffaßt. Die Idee des besonderen menschlichen Geschickes muß im Verhältniß

zur Idee überhaupt gedacht werden, und der einzelne Charakter muß die wirkliche Existenz erschöpfen. — Die Neueren irren fast immer, indem sie eine besondere Leidenschaft als das Allgemeine ansehen, worauf das Wesen der Sache beruhe, da sie doch nur der Moment ist, worin sich die Existenz erschöpft.

Aus diesem Verhältnisse entsteht ein Gegensatz zwischen den besonderen Aeußerungen des Charakters und dem allgemeinen Begriffe, worauf er zu beziehen ist. Die Liebe oder irgend eine andere Leidenschaft ist nur das besondere Motiv. Eben so gut können aber auch allgemeine Begriffe, z. B. Patriotismus, politisches Interesse u. dergl. das Herrschende sein, als dasjenige, was den gegenwärtigen Stoff in seiner Wirkung bestimmt. In beiden Fällen gehören diese Motive immer nur der Wirklichkeit an; die Idee des Grundverhältnisses der menschlichen Existenz macht den inneren Mittelpunkt auch des besonderen Charakters aus. — So ist in Romeo und Julie das herrschende Motiv die Liebe. Der reflectirende Verstand sieht nun dies Stück als bloße Verherrlichung dieser Leidenschaft, und diese als das Wesentliche darin an, wodurch denn nur das Interessante entstände. Die Liebe ist aber hier nur das Bestimmende der wirklichen Erscheinung; der höhere Gedanke ist kein anderer, als der beständige Gegenstand der Kunst: das Verhältniß des Menschen zu der göttlichen Idee und die Vernichtung desselben gegen diese.

Auffallender noch als Beweis, daß auch allgemeine Motive nur das Bestimmende der Existenz sind, nicht das Wesentliche des Kunstwerkes, ist das Spanische Drama, worin die Motive der wirklichen Existenz ganz abstract als

allgemeine Begriffe aufgefaßt werden, die ein gewisses System ausmachen. Die Begriffe von Religion, Ehre, Liebe werden hier ganz abstract genommen; ihr Zusammenhang ist schon vorbereitet und ein für allemal fertig; jeder einzelne Fall muß sich accommodiren. Eine solche Gesetzgebung über die Existenz ist für den Künstler darum sehr günstig, weil er nicht nöthig hat, den Begriff erst zu entwickeln. Thöricht ist es aber, zu glauben, daß die spanische Poesie besonders allgemeine Begriffe, wie Ehre, Religion, Liebe, zu verherrlichen trachte, und deßhalb vorzüglicher sei, als jede andere; aus welcher falschen Vorstellung die neuere Schwärmerei für die spanische Kunst hervorgegangen ist. Diese bestimmten Stoffe, die der Existenz den Charakter geben, sind nicht das Wesentliche, wovon die Kunst ausgeht. Dieses ist eben dieselbe allgemeine Idee, welche nur durch die Entfaltung an gewissen Begriffen in die Wirklichkeit versetzt wird.

Mag also der Charakter durch besondere Leidenschaft, oder durch abstracte Begriffe bestimmt werden, so dienen beide nur zur Bestimmung der Wirklichkeit; der Kunst aber nur in sofern, als darin eine Entwickelung der Idee liegt. — Dabei darf man die Idee nicht als von der Wirklichkeit gesondert denken, wie dies in der Kunst der Alten der Fall ist. Hier wird vielmehr eben wegen jenes Gegensatzes die Idee selbst immer in ihre Beziehungen aufgelöst, und dadurch der ganze Standpunkt allegorisch.

Vergleichen wir das Schicksal, wie es in der neueren und in der alten Kunst erscheint, so finden wir es in jener in einer besonderen Gestalt, durch besondere Gegensätze und Beziehungen entfaltet, die sich aus dem indi-

viduellen Charakter schöpfen lassen, so daß auf diesem Standpunkte der Charakter selbst das Schicksal ist, während bei den Alten umgekehrt das Schicksal der Charakter ist; denn es allein bestimmt die Besonderheit des Menschen. — So geht des Oedipus ganzer Charakter nur aus dem Schicksal hervor, welches über ihn verhängt ist. Das Einzelne ist bei den Alten nur Symbol, d. i. momentane Offenbarung der Idee.

In der neueren Kunst hingegen macht der Charakter das Schicksal des Menschen. Seine individuelle Beschaffenheit ist die Ursache seines Verhältnisses zur Idee. Daher fängt Shakspeare immer mit dem Charakter und der besondern Situation an und läßt daraus das Schicksal sich entwickeln. So geht im Hamlet die eigentliche Entwickelung der Begebenheit aus dem Charakter der Persönlichkeit des Prinzen hervor, die ihm im Schwanken zwischen dem Vorsatz der That und deren Ausführung hält und seine Bestimmung zum Helden zu Grunde gehen läßt. Eben so tritt in Romeo und Julie, wo die individuelle Leidenschaft der Liebenden gegen den Streit der beiden Häuser sich entwickelt, die Persönlichkeit dem Schicksal trotzend entgegen.

Diese Wirklichkeit ist aber zugleich Entfaltung der Idee und muß als solche aufgefaßt werden. Je mehr der Charakter entscheidet, je mehr in der einzelnen Persönlichkeit der Quell der Begebenheiten ist, desto mehr muß die Beziehung allegorisch sein. Je mehr hingegen allgemeine Motive wirken, desto mehr gehen beide Seiten in einander über.

Für den ersteren Fall ist besonders Richard **III.** ein gutes Beispiel. Von dem individuellen schroffen Charakter gehen hier alle Begebenheiten aus. Eben deßwegen aber,

weil die besonderen Motive sich nicht auf eine allgemeine Regel zurückführen lassen, da die ausgesuchteste Bosheit einzig dasteht und nur historisch vorkommen kann, muß das Verhältniß dieses Charakters zu dem allgemeinen Loose der Menschheit durchaus allegorisch aufgefaßt werden, und dieses kann nicht in den Charakter selbst aufgehen. Daher ist in der That das Ende rein allegorisch, und dieser Schluß hier ganz unerläßlich. Ein so einziger Charakter konnte nur durch bestimmt ausgesprochene Allegorie auf die Idee bezogen werden.

Je mehr hingegen der Charakter als Wirkung allgemeiner Begriffe erscheint, desto mehr muß sich die Idee zersetzen und in einzelne Motive trennen. Daher rührt in Shakspeare'schen Stücken dieser Art die Menge der einzelnen Betrachtungen und Selbstgespräche. So im Hamlet und im Macbeth, wo die Charaktere als Beispiele unter allgemeine Begriffe gefaßt werden.

Der Charakter ist hier mit dem Schicksal dasselbe, und die Entwickelung desselben stellt uns das Verhältniß des Menschen zur Idee dar. Nur wo der Charakter Princip der ganzen wirklichen Erscheinung ist, kann er so überwiegen, daß er das Schicksal bestimmt. Dies ist in den Wahlverwandtschaften, dem größten tragischen Roman, der Fall, wo Alles vom Charakter ausgeht, und die ursprüngliche Anlage der Charaktere, ihre Individualität der Grund der ganzen Katastrophe ist.

Es ist bereits gezeigt worden, daß der Mensch vorzugsweise das Schöne ist, aber auch alle Naturgegenstände in den Umfang der Kunst mit aufgehen können, 1) in

Beziehung auf die Idee der Natur überhaupt, 2) in Beziehung auf das menschliche Bewußtsein.

Wenn das allgemeine menschliche Bewußtsein der Punkt der Beziehung ist, so muß in demselben das Naturgesetz sich individualisiren; daher müssen die Naturgesetze in ihrem Verhältnisse zu demselben das persönliche Bewußtsein auf die allgemeinen Richtungen der Natur zurückbeziehen. Dies bewirkten die Alten durch die Attribute, wozu ihnen vorzugsweise die Thiere als symbolisch bedeutsam dienten; weniger die Pflanzen, die zu weit von dem individuellen Bewußtsein abstehen.

In der neueren Kunst verliert sich dagegen das menschliche Bewußtsein in die allgemeine Natur, und fühlt die Sehnsucht, sich in dieselbe aufzulösen. Daher findet sich hier mehr die Anwendung der Pflanzen, der Gegenden als Gegenstände der Kunst. Nur von diesem Gesichtspunkte aus, in sofern der individuelle Mensch sein besonderes Bewußtsein in die Natur auflöst, kann man die Darstellung der Naturgegenstände in der neueren Kunst richtig würdigen, wobei es auf treue Nachahmung durchaus nicht ankommt.

Die Kunst hat zu allen Zeiten einen strengen, wesentlichen Unterschied zwischen dem göttlichen und irdischen Schönen gemacht; diese Begrenzung ist immer anerkannt worden. In der plastischen Kunst der Alten wird Niemand das Bild eines Gottes mit dem eines Heros verwechseln, welcher zum Irdischen gehört; es giebt in der alten Kunst eine durchaus erkennbare Grenze zwischen Göttern und Heroen. — Dasselbe findet auch in der christlichen Kunst statt. Die göttlichen Gegenstände sind durch ihre inneren Beziehungen von

den irdischen schlechthin geschieden. Historisches und Erfundenes wird immer als solches zu erkennen sein und darf nie an die Stelle des Göttlichen gesetzt werden. Gerade darin zeigt sich die Schwäche der ausartenden Kunst, daß sie diese Grenzen zu verwischen sucht, indem sie die göttlichen Gegenstände als bloß erscheinend darstellt, oder die irdische durch Idealisirung zu göttlichen zu erheben sucht.

Das Erstere findet statt, wenn die Kunst in bloße Technik ausartet. Dies ist in der neueren Malerei seit der Bolognesischen Schule geschehen. — Das falsche Idealisiren tritt ein, wenn die Kunst um alle positive Wahrnehmung des Göttlichen gekommen ist, wenn sie nichts Traditionell-Heiliges mehr hat, und daher das gemeine Erscheinende zum allgemeinen Begriff umdeutet. Dies ist heut zu Tage in der bildenden Kunst und Malerei der Fall. In den meisten der neuesten religiösen Bilder erscheinen die Gegenstände nur als fingirte, die durch Erhebung zum allgemeinen Begriff um ihre Besonderheit gekommen und bloß Beispiele des allgemeinen Begriffs sind. So sind die meisten Christusbilder aus der neuesten Zeit bloße Fictionen, die ohne historisches, traditionelles Interesse einem abstracten Begriffe genügen sollen. – Dieses falsche Idealisiren offenbart sich am deutlichsten, wenn die bloße Wirklichkeit durch Steigerung zum Göttlichen erhoben werden soll. Es giebt hier keine Steigerung, sondern nur unmittelbare Verwandlung. — Die Wichtigkeit des Traditionellen in der Kunst leuchtet hiernach ein; die Klippen der Abstraktion machen die Kunst scheitern.

Obwohl aber das göttliche und irdische Schöne streng gesondert werden müssen, so muß es dennoch einen Uebergang geben, in welchem begriffen Idee und Erscheinung

aufzufassen sind. Diesen gegenseitigen Uebergang beider in einander bezeichnen die Begriffe des Erhabenen und des Schönen im engeren Sinn.

4. Vom Erhabenen und Schönen.

Die Begründung beider Begriffe in dem nothwendigen Verhältniß des Gegensatzes ist schon im ersten Theile gegeben worden. Hier muß nur gezeigt werden, wie dieser Gegensatz in der Kunst gerettet wird, da in der Theorie die Entgegengesetzten einander aufhoben.

Jedes Kunstwerk müssen wir immer zugleich als Akt auffassen, worin sich die Entgegengesetzten in einem bestimmten Momente begrenzen und dadurch als Thätigkeit und Factum zugleich erkannt werden. Diese Begrenzung erscheint entweder als vollendeter Gegensatz (so im Göttlichen und Irdischen), oder sie muß als Akt erkannt werden in bestimmten entgegengesetzten Richtungen; und dies geschieht im Erhabenen und Schönen.

Sowohl mit dem Göttlichen, wie mit dem Irdischen muß nothwendig zugleich entweder der Charakter des Erhabenen oder des Schönen verbunden sein; denn in jener Vollendung muß die Kunst zugleich als Thätigkeit erscheinen. (Vergl. die erste Unterabtheilung dieses Abschnittes.) Die Kunst besteht im Uebergange der Elemente, der aber immer ein einseitiger sein muß, indem die entgegengesetzten als gegeben vorauszusetzen sind. Sie kann von der Idee, oder von der Wirklichkeit ausgehen. Die Richtungen sind also entgegengesetzt. Nur bei dieser Voraussetzung kann in der Kunst Erhabenes und Schönes bestehen, was in der Theorie nicht möglich war. Die Richtung der Thätigkeit be-

stimmt beide Begriffe, die hinwiederum der künstlerischen Thätigkeit den bestimmten Charakter geben, dagegen Göttliches und Irdisches das schon vollendete Kunstwerk bezeichnen. Allein die Thätigkeit wird auch hier als in den Stoff versenkt, nicht bloß subjectiv, betrachtet.

Erhabenes und Schönes bleiben immer gesondert. In jeder künstlerischen Erscheinung muß eins von beiden überwiegend sein; keine kann beides zugleich haben. Vergl. die Bemerkungen im theoretischen Theil über Würde und Anmuth, welche die Verbreitung der Erhabenheit und Schönheit in die besondere Wirklichkeit ausdrücken. — Jedes von diesen Principien muß die ganze Kunst umfassen, und in der wirklichen Thätigkeit müssen beide immer geschieden werden. Sie fließen nie so in einander über, daß ein gemeinschaftliches Drittes entstände, wiewohl es nothwendig ist, daß jedes von beiden in das andere übergeht. — Nur in dem inneren Organismus des Künstlers wird die Kunst universell.

Im Erhabenen und Schönen wird der Stoff immer nur bestimmt durch die Richtung der Thätigkeit, nicht durch seine Besonderheit und Allgemeinheit. Als einzelner Gegenstand oder abstracter Begriff kann keins von beiden angesehen werden; denn in den bloßen wirklichen Stoffen ist das Erhabene und Schöne niemals künstlerisch gegenwärtig. — Die Meisten suchen die Erhabenheit in einzelnen Personen und einzelnen materiellen Handlungen. Dieses Streben, das Erhabene als bloße Erscheinung im Stoffe zu suchen, ist eine unglückliche, heut zu Tage nur zu gewöhnliche Verirrung, besonders in der Malerei. Gezwungene Physiognomien und Handlungen entstehen durch jenes Streben, den Personen selbst den Ausdruck des Erhabenen zu geben. So

wird die bildende Kunst theatralisch und rhetorisch, indem man dem einzelnen Stoffe die Eigenschaften giebt, die allein die thätige Kunst haben kann. Dies Rhetorische ist hier von der Seite der künstlerischen Thätigkeit eben so verwerflich, als von der Seite der Gegenstände selbst das Interessante. — Eben so verhält es sich mit dem Schönen. Wenn man der bloßen äußeren Erscheinung alle Eigenschaften beilegen will, so entsteht ein verkehrtes, unrichtiges und unmögliches Ideal mit rhetorischem Charakter. — Es kommt einzig und allein auf die künstlerische Thätigkeit an, die sich in den Stoff verwandelt hat.

Ein sehr gutes, aus der Malerei hergenommenes Beispiel giebt das Mißverständniß, daß man das Schöne in dem einzelnen Stoffe, besonders den Figuren, oder auch in dem Ganzen des Bildes, betrachtet als Stoff oder Gegenstand der gemeinen Erscheinung, sucht, ohne Rücksicht auf die künstlerische Idee. So hört man die sonderbarsten Urtheile über Corregio's Werke, weil darin fast nie eine einzelne Figur als gemeine Erscheinung schön sein würde. Wer nun hiernach urtheilt, kann ein solches Werk natürlich nicht schön finden. Der Sinn des Schönen aber liegt nur darin, wie die künstlerische Thätigkeit das Werk durchströmt und das Ganze in einen Mittelpunkt vereinigt. Das Werk ist nicht in den einzelnen Figuren enthalten, sondern bloß in dem Akt, der alle Figuren in einen Moment der Wirksamkeit vereinigt. — Auch das ist nicht einmal richtig, daß das Schöne in dem materiellen Ganzen des Werkes zu suchen sei; es muß auf dem besonderen Standpunkte aufgefaßt werden, auf welchem der Künstler stand. — Es giebt freilich Arten der Kunst, wo dem Scheine nach die Schönheit

mehr im Einzelnen liegt; diese Betrachtung gehört aber in die besonderen Künste.

Auch das Erhabene macht eigentlich der Standpunkt des Künstlers aus, wie er sich ganz in den Stoff versenkt hat. Einzelne Personen in der Kunst können nie für sich erhaben sein.

Wie Erhabenes und Schönes selbst im Verhältniß zur Kunst erscheinen, ist im theoretischen Theile bereits hinlänglich entwickelt. Hier könnten nur noch die technischen Hülfsmittel für beides aufgestellt werden, die aber nicht in unsere philosophische Darstellung gehören. — Uebrigens versteht sich von selbst, daß weder das Erhabene noch das Schöne, weder Würde noch Anmuth erkünstelt werden darf, was bei der Würde und Anmuth am häufigsten geschieht.

Dritter Abschnitt.

Von dem Organismus des künstlerischen Geistes.

Das künstlerische Genie und das Kunstwerk stehen einander gegenüber. In jenem ist die Idee als Princip lebendig und gegenwärtig; in dem Kunstwerk ist die Thätigkeit der Idee abgeschlossen und gesättigt in der Wirklichkeit. Daher ist sowohl das künstlerische Genie, wie das Kunstwerk, etwas ganz Universelles, Selbständiges. Zwischen beiden lebt die künstlerische Thätigkeit, deren Quell das Genie als das vorher Gegebene, und deren Product das

Kunstwerk ist. Die zwischen beiden Endpunkten liegende Thätigkeit ist uns das Wichtigste.

Das Schöne als Stoff der Kunst ist die Thätigkeit des Künstlers selbst, betrachtet als Symbol, oder das Kunstwerk von Seiten seines inneren Geistes angesehen. Diesem steht der Gegensatz des Schönen und Erhabenen gegenüber, der an dem Kunstwerk aufgefaßt wird, aber ein Gegensatz der Thätigkeit selbst ist, sofern diese von der Seite des Kunstwerks aus erkannt wird.

Aber auch die Thätigkeit, rein als solche betrachtet, muß einen zwiefachen Standpunkt haben: 1) die Thätigkeit als Idee; 2) die Thätigkeit, wie sie sich im Stoffe abschließt. Diese beiden Seiten unterscheiden wir durch die Ausdrücke: Poesie und Kunst im engeren Sinn. — Die Poesie ist etwas der Kunst Allgemeines, das innere Wirken der Idee; die Kunst, die Vollendung der Idee in ihrer Erscheinung. Auf der Seite der reinen Thätigkeit verhält sich die Kunst zur Poesie, wie auf der Seite des Kunstwerkes der Gegensatz des Erhabenen und Schönen zu dem Schönen als Stoff der Kunst im göttlichen und irdischen Schönen. Die Poesie ist hier die Hauptsache, wie dort der Stoff; die Kunst macht hier nur den Schluß, wie in dem vorigen Abschnitt das Erhabene und Schöne.

Der Gegensatz zwischen Poesie und Kunst muß zuerst noch näher entwickelt werden. Wir dürfen beide nicht durch Abstraction sondern, nicht annehmen, die Poesie bestehe bloß in der Erfindung eines allgemeinen Planes für das Kunstwerk, ohne Rücksicht auf die Materie, also in dem bloßen Vorsatz. Eben so wenig dürfen wir unter Kunst das Technische, die bloße mechanische Bearbeitung der Stoffe

verstehen. Trennte man Kunst und Poesie auf diese Weise, so entstände die Betrachtungsart des gemeinen Lebens, die Zweck und Mittel, Entwurf und Ausführung scheidet — eine Trennung, welche durch Abstraction geschieht, nur dem gemeinen Bewußtsein zukommt, und nicht der philosophischen, sondern der empirischen Betrachtung angehört.

In Rücksicht auf das Handeln des Künstlers ist für uns Poesie und Kunst eins und dasselbe; es ist derselbe Akt, der auf der einen Seite Poesie, auf der andern Kunst ist. Das bloße Wollen ist freilich etwas anderes, als das Vollbringen; der bloße Entwurf kann nie das Kunstwerk ausmachen; dem Künstler aber ist Wollen und Ausführung Eins. — Die Kunst ist dieselbe Wirksamkeit, wie die Poesie, nur betrachtet von der Seite der äußeren Vollendung. Die ganze Vollendung vom ersten Gedanken bis zum letzten Striche der Ausführung liegt immer noch innerhalb der Idee, aber auch eben so gut innerhalb der Sphäre der Kunst oder der äußeren Darstellung.

Wir betrachten zunächst die Poesie selbständig als die gesammte künstlerische Thätigkeit für sich, und sprechen mithin

1. Von der Poesie im Allgemeinen und von ihrer Eintheilung.

Die Poesie für sich ist das innere Wirken der Idee im künstlerischen Geiste. Sie ist demnach eine höhere Thätigkeit außerhalb des Künstlers, der allgemeine Weltgedanke, die Idee überhaupt. Indem aber eine solche allgemeine Wirksamkeit im Bewußtsein ist, muß sie zugleich, um in die Wirklichkeit überzugehen, das Bewußtsein des Künstlers anfüllen.

Der menschliche Geist kann von sehr verschiedenen Seiten angesehen werden; hier kommt er in Betracht von Seiten der in ihm lebendig thätigen Idee. Wir müssen die Fähigkeit des Geistes, die ein solches Wirken der Idee möglich macht, oder vielmehr die Entwickelungsstufe des ganzen Geistes, auf welche er durch diese Wirksamkeit der Idee gestellt wird, mit einem Ausdrucke belegen. Diese Stufe des Bewußtseins, wo die künstlerische Idee in ihm thätig ist, nennen wir Phantasie. Im Allgemeinen ist Phantasie jede Aeußerung der Idee im Bewußtsein; insbesondere unterscheidet sich die künstlerische von der religiösen.

Häufig verwechselt man die Phantasie mit der Einbildungskraft, welche ganz der gemeinen Erkenntniß angehört, und nichts anderes ist, als das menschliche Bewußtsein, in sofern es die ursprüngliche Anschauung in dem zeitlichen Zusammenhange ins Unendliche wieder herstellt. Die Einbildungskraft setzt immer die Spaltungen der gemeinen Erkenntniß: Abstraction und Urtheil, Begriff und Vorstellung voraus, und sucht diese Spaltungen zu vermitteln, indem sie dem allgemeinen Begriffe die Gestalt der besonderen Vorstellung und dieser die Form des allgemeinen Begriffes leiht. Sie bezieht sich mithin immer auf die Widersprüche des gemeinen Verstandes.

Die Phantasie hingegen geht von der ursprünglichen Einheit dieser Gegensätze in der Idee aus, und bewirkt, daß die entgegengesetzten Elemente, die sich aus der Idee abscheiden, auch in der Wirklichkeit nach verschiedenen Richtungen sich vollständig vereinigen. Durch sie sind wir fähig, höhere Gegenstände, als die des gemeinen Erkennens wahrzunehmen, Gegenstände in denen wir die Ideen selbst als

wirklich erkennen. In der Kunst ist die Phantasie die Fähigkeit, die Idee in Wirklichkeit zu verwandeln. — Es ist in der Phantasie eine wunderbare Verschmelzung der Einheit der Idee mit den Gegensätzen der Wirklichkeit. Gerade dieses Verhältniß aber erfordert nothwendig eine Sonderung der Phantasie in sich selbst.

Die Phantasie an sich, sofern sie das Auffassen der Idee als Wirklichkeit ist, kann nur bestehen durch Uebergang der Idee in die Wirklichkeit. Fassen wir nun das Ganze zuerst als Idee auf und die Thätigkeit nur als Entwickelung derselben in die Wirklichkeit hinein, so haben wir die Phantasie im engeren Sinn, oder die Phantasie der Phantasie. — Fassen wir die Wirklichkeit als das Erste oder als etwas für sich Bestehendes auf und setzen die künstlerische Thätigkeit darein, daß sie in der Wirklichkeit das Leben der Idee entwickele und jene auf diese zurückführe, so nennen wir dies die Sinnlichkeit der Phantasie, worunter nicht die gemeine Sinnlichkeit zu verstehen ist. — In dem Dritten aber, dem Mittelpunkte beider, muß der Künstler Idee und Wirklichkeit so auffassen, daß beide in einander aufgehen, und zwar in der Wirklichkeit. Dieses Dritte, worin Idee und Wirklichkeit ganz in einander aufgehen, ist das Denken oder der Verstand der Phantasie. Dies ist das Höchste der künstlerischen Thätigkeit und für die Kunst dasselbe, was die Dialektik für die Philosophie; daher wir es auch die künstlerische Dialektik nennen können.

Wir haben nun diese drei Momente in der angegebenen Ordnung zu untersuchen. Es fragt sich zuvörderst: wie sollen wir uns die Phantasie im engeren Sinne denken? Ist die Idee hier der Begriff, welchem die Thätigkeit nur

besondere Gestaltung geben soll? — Diese Ansicht kann nicht die richtige sein; denn sie setzt ein abstractes Verhältniß voraus. Soll aber die Phantasie von der Idee als Einheit der Gegensätze ausgehen und die Wirklichkeit als die Sphäre derselben betrachten, so können beide nicht in einander übergehen.

Die Phantasie muß allerdings von der Idee ausgehen, aber in zwiefacher Richtung. Sie muß die Idee in ihre Gegensätze zerlegen, die ihre Wirklichkeit ausmachen; sie muß den Gegensatz des Allgemeinen und Besonderen als schaffenden Gegensatz der Idee selbst annehmen, die sich selbst vom Allgemeinen zum Besonderen, oder von dem Besonderen der Erscheinung zum Allgemeinen bewegt, und jenes in seinem Verhältniß zu diesem so darstellen, wie es in der Idee, nicht wie es in der gemeinen Wirklichkeit ist.

So findet hier zwischen Phantasie und Sinnlichkeit ein ähnliches Verhältniß statt, wie zwischen Symbol und Allegorie. Die Phantasie unterscheidet sich von der Sinnlichkeit dadurch, daß sie diese Richtungen von der Einheit der Idee aus entwickelt, und diese immer als das Gegenwärtige ansieht, dagegen in der Sinnlichkeit die Gegensätze selbst als Idee aufgefaßt, in der Wirklichkeit selbst die Idee gefunden und mithin die Wirklichkeit als Idee behandelt wird.

Auf beiden Seiten müssen wieder zwei Richtungen unterschieden werden: in der Phantasie eine bildende, die das Symbolische bewirkt; eine sinnende, welche die Allegorie hervorbringt; in der Sinnlichkeit: die Richtung der sinnlichen Ausführung, und die der Empfindung, wozu die Rührung gehört und besonders der Zustand des Gemüthes, worin die Stimmung selbst der Begriff wird, was wir den Humor nennen. — Auch der

Verstand der Phantasie hat zwei Richtungen: 1) die symbolische, die den Begriff als wirklich darstellt, die contemplative; 2) der Witz der die Gegensätze der Idee aufhebt. Beide werden als absoluter Akt in den Mittelpunkt zusammengefaßt durch die Ironie. — Das hier nur Angedeutete muß nun genauer entwickelt werden.

Es ist nothwendig, daß die künstlerische Thätigkeit verschiedene Richtungen nimmt; sonst fiele sie in die absolute Einheit des Bewußtseins zurück. Entweder die Idee muß vorausgesetzt werden, oder die Wirklichkeit, die in die Idee versenkt wird. Jenes erstere Bestreben macht die Phantasie im engeren Sinne, das letztere, welches die Wirklichkeit im Lichte der Idee darzustellen sucht, die Sinnlichkeit aus, worunter nicht, wie auf dem Standpunkte des gemeinen Bewußtseins, das bloße Haften an den wirklichen sinnlichen Stoffen zu verstehen ist.

Wir dürfen die Idee nicht als den allgemeinen Begriff denken, sondern als das Innere, worin Begriff und Vorstellung eins und dasselbe sind, das universelle Bewußtsein. Soll aber die Idee Thätigkeit sein, so muß sie vom Allgemeinen zum Besonderen und vom Besonderen zum Allgemeinen fortschreiten. In jenem Falle muß sie den Begriff darstellen als sich selbst und sein Besonderes umfassend. Geht aber die Thätigkeit vom Besonderen zum Allgemeinen fort, so wird sie den Zwiespalt zwischen beiden zu Grunde legen, das Einzelne auf das Allgemeine zurückbeziehen und beides in der Idee vereinigen müssen.

Hiedurch entsteht der Unterschied zwischen bildender und sinnender Phantasie. Jene ergreift den Begriff selbst als lebendige Idee und stellt ihn als solche dar; sie

ist die eigentliche symbolische Wirksamkeit. Die sinnende Phantasie hingegen ist die allegorische; auch in ihr finden wir Begriff und Besonderes in der Idee vereinigt, jedoch so, daß Beides durch Beziehung, durch Reflexion in die Idee versenkt wird und in dieser Beides gegenwärtig erscheint, aber in seiner Beziehung. Die bildende Phantasie stellt den Stoff symbolisch, die sinnende allegorisch dar. Beide Richtungen liegen nur im Gebiete der Phantasie.

Man könnte einwenden, wir denken uns die Phantasie als eine Kraft zu schaffen; nach dem Gesagten aber scheine mehr ein Denken darin wirksam zu sein, zumal bei der sinnenden Phantasie, die uns Besonderes und Allgemeines in der Beziehung zeigt; doch auch bei der bildenden Phantasie, die den Begriff als Besonderheit darstellen soll. Der Begriff muß also als solcher schon ganz abgegrenzt, es muß ein besonderer abstracter Begriff, kein allgemeiner sein. Diese Abgrenzung des Begriffes aber ist Sache des Denkens. Hieraus ergiebt sich jedoch nur, daß auch in der bildenden und sinnenden Phantasie der Verstand wirkt. Phantasie und Sinnlichkeit sind eigentlich nur das Werden des künstlerischen Standpunktes, der erst in der Vereinigung beider, dem Verstande der Phantasie, vollständig vorhanden ist.

Die Vorstellung eines instinctmäßigen Treibens ist ganz unrichtig; der künstlerische Standpunkt ist ein Standpunkt der Einsicht, der verstandesmäßigen Erkenntniß, und das Denken bleibt die innerste wesentlichste Kraft der Kunst. — Die eben so verkehrte entgegengesetzte Vorstellung, als sei die Kunst bloße Nachahmung eines schon bestehenden Verhältnisses, wonach das Schöne theoretisch betrachtet wird, entsteht durch das Hervorheben der anderen bloß mechanischen

Seite der Kunst, indem man nicht einsieht, daß auch im Praktischen der Verstand überwiegend wirksam sein kann.

In beiden Arten der Phantasie ist also der Verstand höchst thätig. Wir scheiden die Phantasie nur deswegen aus, weil die Kunst in ihrer Universalität nicht bloß den Mittelpunkt, sondern auch die Extreme des Bewußtseins befaßt, und nothwendig befassen muß, weil die Kunst nicht ruhende Erkenntniß, sondern Thätigkeit ist, die nach entgegengesetzten Richtungen wirkt. So wie beim Bilden die Erkenntniß des Gegensatzes zwischen Allgemeinem und Besonderem vorausgesetzt werden muß, so giebt es auf der anderen Seite kein Sinnen der Phantasie ohne Annahme einer ursprünglichen Einheit der Gegensätze.

Die bildende Phantasie ist die Thätigkeit, durch welche der Begriff sich selbst eine bestimmte Gestalt giebt, aber als lebendige Idee gedacht. Der Begriff kann mithin kein bloß allgemeiner, nicht das Selbstbewußtsein überhaupt sein, sondern ein schon durch Eigenschaften bestimmter Begriff. So stehen in der Kunst der Alten die Gestalten der vielen Götter als individualisirte Begriffe neben einander. — Soll die Idee sich gestalten, so kann sie dies nur, indem der Begriff ein bestimmter ist, und dieser als Wirklichkeit angenommen wird. Apollon's Begriff ist durch besondere Eigenschaften nicht als Gattungsbegriff bestimmt, sondern als lebendiges Dasein der Idee, die sich in seinen Attributen und Handlungen äußert. So haben alle Gottheiten, auch Zeus, bestimmte Charaktere und erscheinen nicht als selbstbewußte Wesen überhaupt, sondern als Wesen, die gerade mit diesen und keinen anderen individuellen Eigenschaften angefüllt sind, welche Eigenschaften eben ihr Dasein aus-

machen. Es ist die Wirkung der bildenden Phantasie, daß der Charakter hier zugleich das Dasein macht, und der Begriff, der sich selbst ein Dasein giebt, ein bestimmter ist.

Weil aber der Begriff sich so bestimmt gestaltet, muß zugleich eine allgemeine Beziehung zu Grunde liegen; daher steht hier das Schicksal als bloßer Gedanke den einzelnen Gestaltungen der Idee gegenüber.

Die wirklichen Handlungen des Begriffes müssen durch denselben beherrscht sein, da die Thätigkeit aus dem Begriffe auf das Besondere übergeht. Daher findet hier nie eine so sinnliche, wirkliche Lebendigkeit statt, wie in der Sinnlichkeit. Es tritt deutlich hervor, daß die Gestalten Darstellungen eines Begriffes sind, und die Erscheinung wird dadurch gleichsam unterdrückt, indem die bildende Phantasie sich ihre eigene Natur schafft. Dies nennen Viele Idealisiren; allein dieses Idealisiren verliert sich nicht ins Abstracte. Die Körpergestalten der alten Gottheiten sind in der That nicht der wirklichen Natur nachgebildet; sie sind nach einem Begriff ersonnen; aber dieser Begriff ist nichts Abstractes, sondern muß durch das System von Gedanken bestimmt sein, worin er vorkommt. Der Begriff der menschlichen Gestalt überhaupt kann sich nie verwirklichen; soll sich der Begriff eine Gestalt geben, so muß er schon ein bestimmter, modificirter sein.

Manches erscheint uns in der alten Kunst als Wirkung der rohen Behandlung des Stoffes, was in der schroffen Bestimmung des Begriffes seinen Grund hat. So darf man das Harte und Unnatürliche der Aegyptischen Göttergestalten nicht allein aus mangelhafter Technik oder Naturkenntniß erklären. Der wesentliche Grund liegt darin, daß

die Aegypter sich ihre Gottheiten unter so schroff begrenzten Begriffen dachten, daß sie dieselben nicht anders, als durch Abweichung vom Natürlichen erreichen konnten. Daher haben die Thiergestalten der Aegypter weit richtigere Bildung, als die immer steifen menschlichen Figuren. Dasselbe gilt, nur im geringeren Grade, auch von den griechischen Bildwerken der Aeginetischen Schule, die nach dem Ausdruck des Pausanias roher, aber göttlicher waren, als die Werke der späteren Kunst.

Hieraus erklärt sich auch, daß die ältesten Hetrurischen und die alt-Griechischen Bildwerke außer dieser scharfen Gestalt immer in sehr angespannter Thätigkeit und Bewegung erscheinen. In die Handlung mußte die ganze Bestimmtheit des Begriffes übergehen; sie durfte nicht als eine zufällige, aus der gemeinen Möglichkeit hergenommene erscheinen; sie mußte daher eine typische Handlung sein, durch welche sich ein Begriff unmittelbar offenbart.

Gerade in den Perioden der Kunst, wo die Phantasie am lebendigsten ist, pflegt der Kreis derselben ein durchaus beschränkter und begrenzter zu sein; denn außer diesem Kreise würde die Phantasie nichts Bestimmtes mehr bilden können. Dies finden wir bei den Griechen, deren Ideenkreis für die Phantasie durchaus beschränkt ist, und bei denen alles materiell begrenzte Gestalt annimmt. Daher rührt das kindliche Ansehen dieser Schöpfungen der Phantasie.

Dies zeigt sich besonders deutlich durch das Gegentheil, welches entsteht, wenn spätere Künstler in das Gebiet der schaffenden Phantasie zurückzukehren suchen, wo sie denn gewöhnlich an der Allgemeinheit scheitern. So geräth Klopstock in eine unendliche Oede von Formlosigkeit, weil er

immer etwas Allgemeines, Abstractes in begrenzter Gestalt darstellen will. Unsere Fassungskraft hört bei manchen Schilderungen auf, weil sie nicht bestimmte Begriffe, sondern bloße Abstracta sind, die keine Gestaltung dulden. Der Begriff des Göttlichen ist bei Klopstock ein allgemeiner, abstracter, und es entsteht daher mehr ein Raisonnement mit Begriffen, als eine Darstellung derselben. — Bei den Alten sind die Vorstellungen von Weltraum eng begrenzt; die Begriffe scharf bestimmt; nur dadurch wird es möglich, sie in begrenzte Gestalt zu fassen. Es ist daher eine vergebliche Mühe in späteren Zeiten, in das Reich der schaffenden Phantasie sich zurückversetzen zu wollen. Jeder Künstler wird unter äußeren Bedingungen geboren, und ist selbst ein gegebenes Factum dieser Bedingungen.

Wegen der scharfen Bestimmung der Begriffe muß nothwendig in dieser Sphäre der schaffenden Phantasie das Allgemeine einen allegorischen Charakter erhalten; daher wird alle Reflexion in diesem Gebiete allegorisch. Die besten Beispiele davon liefern unter den griechischen Dichtern Aeschylus und Pindar. Besonders bei dem Letzteren sind die allgemeinen Reflexionen, z. B. die sittlichen Lehren, wie auch die besonderen Darstellungen einzelner Geschichten immer ganz allegorisch gedacht, so daß sie nicht unabhängig für sich als Symbol, sondern bloß durch ihre Beziehung verständlich sind. Die Reflexion begiebt sich hier ins Allgemeine, Abstracte. Bei Aeschylus greift eben daher der Chor nicht so in die Handlung ein, wie bei Sophokles, sondern hat eine allgemeine allegorische Bedeutung; und auch die einzelnen Vorfälle stehen mit der Hauptbegebenheit immer in allegorischer Beziehung als Vorbedeutung, Wiederholung

u. dergl. So erzählen im Agamemnon die Chöre meistens Begebenheiten aus der Geschichte der Pelopiden, die als Vorbedeutungen oder als Gegenbilder hingestellt werden, ohne geradezu in die Handlung verflochten zu sein. Dies Gegenbildliche aber ist eben das Allegorische.

In der bildenden Phantasie finden wir den schaffenden Geist noch auf dem Wege vom Göttlichen in die Wirklichkeit. Daher ist das Wirkliche hier niemals ganz ausgebildet. Dies ist weit mehr der Fall auf dem Standpunkte des künstlerischen Verstandes, wo diese Bestandtheile inniger in einander greifen.

Die sinnende Phantasie besteht in der Auffassung der Gegensätze der Wirklichkeit und Auflösung derselben in die Idee. Sie beginnt von dem Besonderen, von der gegebenen Mannichfaltigkeit, aber immer mit Beziehung auf den Begriff. Die besondere Erscheinung und ihr Begriff soll durch Beziehung in die Idee zurückversetzt werden. Mit diesem Sinnen ist aber zugleich ein Schaffen verbunden, indem durch die Beziehung die Stoffe bestimmt und für die Kunst das werden, was sie sein sollen. Das Bestreben, sie in der Idee zusammenzufassen, ist ein Schaffen.

Auch hier muß der gegebene Stoff anders erscheinen, als in der Wirklichkeit. Es kommt hier auf den allgemeinen Zusammenhang der Dinge an, die durch die inneren verbindenden Beziehungen zu etwas Höherem werden und deren Wirklichkeit nur etwas ist in Beziehung auf diesen Zusammenhang. Daher ist diese ganze Phantasie allegorisch. Die ganze Wirklichkeit ist nur da und hat ihre Bedeutung nur in der Idee unter der Gestalt der Begriffe, worauf sie bezogen wird. Es entsteht daraus eine große

13 *

Paradoxie für den gemeinen Verstand, weil hier durch die Phantasie die bekannten Gegenstände der Wirklichkeit in ein ganz verändertes Licht gestellt werden.

Die Idee kann aber auch hier nicht die ganz allgemeine sein; der Begriff muß ein bestimmter sein, auf den das Besondere sich bezieht, und der daher als die Wirklichkeit selbst, nur in allgemeiner Gestalt, erkannt wird. Daher geht diese Phantasie immer auf das Allgemeine und Universelle, da der Begriff Begriff des bestimmten, factisch gegebenen Universums ist.

Dies zeigt sich am besten an Dante's **divina Commedia.** Der Dichter geht von der wirklichen Welt aus; die Besonderheiten sind bekannte Personen, Localitäten, Vorfälle; Alles gründet sich auf die gegenwärtigste Wirklichkeit. Alle Besonderheit aber ist bezogen auf den Begriff des Universums, und zwar als eines begrenzten, bestimmten Individuums, nicht eines Abstractums, wie bei Klopstock. Daher findet sich durchgängig Verflechtung der wirklichen Welt und des Begriffes, der aber durch die sinnende Phantasie selbst ein wirkliches bestimmtes Ding geworden ist.

Nichts in diesem ganzen Gebiete kann ohne seine Beziehung verstanden werden. Daher wird auch das Werk der sinnenden Phantasie nicht so leicht, wie das der bildenden, mit der gemeinen Natur und Wirklichkeit verwechselt. Mißt man die Werke der bildenden Phantasie gern nach dem Maaßstabe der gemeinen Natur, so wird hingegen bei Dante niemand leicht auf den Gedanken kommen, daß seine barocken Bilder aus der Ungeschicklichkeit herrührten, die Wirklichkeit darzustellen; sondern jeder bemerkt, daß sie nur durch ihre Bedeutung das sind, was sie sind. Diese Ge=

staltungen können nur aus dem Zusammenhange des ganzen Universums richtig betrachtet werden. — Gemeinschaftlich aber bilden diese Bestandtheile in Dante's Werk wieder etwas ganz Symbolisches, da das Einzelne nur allegorisch gefaßt werden kann. Umgekehrt ist es in der bildenden Phantasie, wo das Einzelne immer von einer schroffen Allegorie begleitet ist.

Allgemeines und Besonderes vereint sich also wieder zum Symbol, und das Ganze würde ganz Symbol werden, wenn nicht eine gewisse bestimmte Bedeutung damit verbunden wäre. In dieser Rücksicht ist ein Werk der sinnenden Phantasie lange nicht so universell, wie das der bildenden. Jedes besondere Symbol erhält durch die bildende Phantasie den Begriff der Idee überhaupt, also eine absolute Universalität. Bei der sinnenden Phantasie kann dies nicht der Fall sein; das Werk derselben ist universell in Hinsicht des Stoffes, nicht universell in Rücksicht auf den Standpunkt, von welchem man es auffassen muß. Es wird immer ein bestimmter Schlüssel des Räthsels erforderlich, eine besondere Stimmung und ein bestimmter Standpunkt des Künstlers vorauszusetzen sein. Kann man diesen nicht finden, so muß ein solches Werk barock und wunderlich erscheinen. Das Gebilde aus dem Allgemeinen und Besonderen kann in dem wirklichen Werke nicht den allgemeinen gleichgültigen Charakter haben, da sonst die Beziehung wegfiele.

Beim Aeschylus ist gerade das Verdienstliche, daß die Begebenheiten erscheinen, wie unter Menschen überhaupt dem allgemeinen Schicksale nach; so auch im Homer, wo die Personen überwiegend den allgemeinen Charakter der Menschlichkeit haben. In der neueren Kunst hingegen ist

eine bestimmte historisch gegebene Form der Idee, ein besonderes Universum vorauszusetzen. Im Dante z. B. ist der Gesichtspunkt der katholisch-theologische der Zeit mit bestimmter moralisch-dogmatischer Ansicht.

In der Darstellung durch die sinnende Phantasie ist ein lebhaftes, kräftiges, gewaltsames Streben zu erkennen, wie in der bildenden; nur daß in dieser die äußere Thätigkeit schroff erscheint, in der sinnenden hingegen die innere mystische Thätigkeit vorwaltet. Daher hat hier das Mystisch-Wunderbare vorzügliche Bedeutung. Dies ist besonders bei Dante im Fegefeuer und im Himmel der Fall, wo alle Thätigkeit als eine geistige, in die Tiefe gehende Anspannung erscheint, die aber gerade die größte Wirkung hervorbringt.

Soll die Idee Wirklichkeit werden, so muß diese als angefüllt von der Gegenwart der Idee aufgefaßt werden. Dies ist es, was wir die künstlerische Begeisterung nennen. Die Idee selbst muß aber dabei zugleich in die Gegensätze der Wirklichkeit übergegangen sein, die sich gegen die Idee aufheben. Es ist also eine Aufhebung der Idee selbst damit verbunden, und diese giebt dem künstlerischen Gemüthe die Stimmung, welche wir die Ironie nennen. Wo die Kunst noch nicht ganz abgeschlossen und vollendet ist, da waltet eine von beiden Stimmungen, Begeisterung oder Ironie vor; nur in der Vollendung der Kunst vereinigen sich beide.

Phantasie und Sinnlichkeit aber sind solche einseitige Richtungen, in denen noch das Werden der Kunst erscheint. Auf jedem dieser beiden Standpunkte muß mithin eines von jenen Elementen überwiegen. — In der Phantasie ist ein

Schaffen der Wirklichkeit, also ein Hineinsteigen der Idee in die Wirklichkeit, und dies eben ist Begeisterung. In der Phantasie zeigt sich also vorzugsweise die Begeisterung, als die unmittelbare Gegenwart der Idee in der Wirklichkeit, so daß jeder Moment derselben ein Punkt ist, worin die Idee sich erzeugt, und somit das Allgemeine in sich hat, während durch die Ironie umgekehrt das Allgemeine in jedem Moment ein Besonderes wird und sich dadurch selbst aufhebt.

Die Begeisterung erscheint als etwas Unbewußtes, als ein Wirken der Idee, das sich unmittelbar im Stoffe darstellt. Daher ist der Charakter dieser Werke eine gewisse Gleichgültigkeit des künstlerischen Gemüthes, ein Versinken in den Gegenstand, und eben diese Gleichgültigkeit reißt uns von jeder Besonderheit los und setzt uns in eine höhere Stimmung. — Man hat diese erhabene Gleichgültigkeit in neuerer Zeit auch wohl Objectivität genannt; dieser Ausdruck aber befördert die Täuschung, als wäre hier bloß von dem Gegensatze zwischen Object und Subject die Rede. In dem bloßen Objecte wäre kein fixirter Begriff, der gerade in diesen Werken ihrem wesentlichen Charakter nach sein muß.

Mit dieser Begeisterung aber muß nothwendig zugleich eine gewisse Aeußerung der Ironie verbunden sein; denn ohne Ironie giebt es überhaupt keine Kunst. Soll sich die Idee in die Wirklichkeit verwandeln, so muß das Bewußtsein in uns wohnen, daß sie dadurch zugleich in die Nichtigkeit eingeht. Verlöre sich der Künstler ganz in die Gegenwart der Idee in der Wirklichkeit, so würde die Kunst aufhören, und eine Art Schwärmerei, ein Aberglaube an die Stelle treten, der die fixirten Begriffe in den Objecten

sinnlich zu finden glaubt. Der Künstler muß sich bewußt sein, daß sein Werk Symbol ist, daß die Idee nur unter fixirten Begriffen in die Wirklichkeit eingeht, daß sich mithin im Symbol die Idee als reine Thätigkeit auflöst.

Das Bewußtsein des Künstlers, daß seine Werke Symbol sind, ist aber nicht ein Bewußtsein, daß er absichtlich täuscht und das, was er darstellt, nicht wahr ist, sondern daß er die Idee nur unter fixirten Begriffen in der Wirklichkeit schauen kann, wodurch die Idee selbst sich auflöst. — Es ist daher auch bei den Alten immer eine unschuldige Ironie vorhanden, selbst im Homer, der ohne diese Ironie den zauberischen Reiz nicht haben könnte. Nähmen wir an, Homer habe Alles geglaubt, was er von seinen Göttern erzählt, so erschiene alles als platter Aberglaube. Die Willkür, mit welcher er mit jenen Gestalten spielt, die Kindlichkeit, mit der er den Göttern alle Schwächen der Menschen beilegt, macht die Ironie aus. Die bloße Objectivität würde etwas ganz Rohes hervorbringen. — Selbst in der kindlichen unbewußten Begeisterung ist die Ironie wesentlich enthalten, und sie gerade bringt den hohen Reiz hervor. Der künstlerische Geist behandelt das Höchste und Größte zugleich als ein Spiel seiner Willkür.

Die künstlerische Begeisterung muß sich vorzugsweise in der bildenden Phantasie äußern; denn eben das Bilden ist das ursprünglichste, erste Geschäft der Phantasie. — In der sinnenden Phantasie ist nicht diese Universalität der künstlerischen Thätigkeit; es hängt hier Alles mehr von dem Stoffe ab, und muß auf eine bestimmte Weise der Welterkenntniß zurückgeführt werden; daher eine bloße Vermittelung zwischen der Wirklichkeit und der Idee stattfindet.

Eine so vollkommene künstlerische Vollendung haben daher die Werke der sinnenden Kunst nicht, wie die der bildenden. — In der Sinnlichkeit wird die Ironie überwiegend und die Begeisterung untergeordnet, was am deutlichsten im Humor hervortritt. Auf dem Standpunkte der Phantasie nähert sich die bildende Phantasie am meisten dem Mittelpunkte der Kunst, weil die Begeisterung darin am höchsten ist und die Ironie doch auch als Widerschein sichtbar wird.

Es fragt sich nun noch: wie äußern sich Sinnlichkeit und Verstand da, wo die Phantasie überwiegend ist? Beide können unmöglich vollkommen in die künstlerische Thätigkeit übergehen; denn die Phantasie ist hier noch eine einseitige Richtung. Wo sich daher Verstand und Sinnlichkeit in den Werken der Phantasie zeigt, sondert sich beides ganz ab und erscheint fast als unkünstlerisch, nicht in das Ganze verflochten. Die epische Poesie ist vorzugsweise diesem Standpunkte gemäß; aber auch die dramatische muß in ihren Enden überwiegend der Phantasie oder der Sinnlichkeit angehören. Wir finden daher in solchen Werken Sinnlichkeit und Verstand ganz aus dem Kunstwerke heraustretend.

So kommen bei Aeschylus oft die trockensten Berechnungen der Wahrscheinlichkeit vor, und auf der Seite der Sinnlichkeit Bilder, durch welche die Gegenstände fast gar nicht als symbolisch, sondern ganz der gemeinen Natur nach dargestellt werden. Es ist dies hier ein Merkmal der Uebermacht der Phantasie, welche die anderen Bestandtheile fast ganz in das gemeine Bewußtsein hinausdrängt. Auch bei Dante ist das Sinnliche oft beleidigend; so besonders die Schilderungen der gemeinen sinnlichen Natur in der Hölle; und hinsichtlich der Seite des Verstandes finden sich beson-

ders im Fegefeuer oft lange Ketten ganz scholastisch-dogmatischen Verfahrens. Dies giebt der Darstellung den Reiz der Seltsamkeit, des Barocken; das Behagen aber, welches aus dem künstlerischen Werke wie aus einer höheren Sphäre hervorgehen soll, bringen solche Werke nicht hervor.

Gewöhnlich ist in den Anfängen der Kunst dieser Standpunkt der Phantasie der bestimmende; so in der alten ägyptischen und in der ältesten griechischen Kunst; ferner bei den ältesten Dichtern jeder Nation, besonders bei Aeschylus und Dante; auch bei dem ersten Aufblicken der Malerei in der neueren Zeit. Die überwiegende Phantasie, als ursprünglicher Quell der Kunst ist natürlich das Erste; denn auch historisch ist nur das Streben, die Idee in der Wirklichkeit darzustellen, nie die bloße Nachahmung der Natur, der Quell der Kunst.

Wir gehen nun zu dem Standpunkte der Sinnlichkeit über. Darunter ist nicht die gemeine, nicht das System der sinnlichen Wahrnehmungen zu verstehen. Der Ausdruck ist nur gewählt, um anzudeuten, daß hier das Bewußtsein ganz in die Existenz versunken ist und die Idee sich nur in den Gegensätzen derselben entwickelt. Daher findet hier nicht die Einheit und Universalität statt, wie in der bildenden und sinnenden Phantasie. Vorausgesetzt ist hier der Gegensatz zwischen der Mannichfaltigkeit und dem Allgemeinen, das nicht Begriff, sondern bloß empirisches Bewußtsein ist. Das Allgemeine erscheint nur als das, was die Mannichfaltigkeit immer verknüpft, ohne je eine Einheit zu vollenden. Wenn in der Phantasie das Besondere als der Begriff selbst erscheint, der sich als Wirklichkeit gestaltet, so ist hingegen hier das Mannichfaltige in unendlicher Verschie-

denheit als gegebene Unendlichkeit gegenwärtig, und das Allgemeine, welches dieser entgegensteht, ist nur die Allgemeinheit des empirischen Selbstbewußtseins überhaupt oder das Bewußtsein des wahrnehmenden Subjects. Das Gegebene, Mannichfaltige wird ein Moment, ein Zustand des erkennenden Princips, ganz der Phantasie entgegengesetzt, wo sich der Begriff selbst sein wirkliches Dasein giebt, welches daher als universell angesehen werden muß.

Wir müssen mithin auf der einen Seite die Mannichfaltigkeit der Erscheinungen, auf der andern ihre Beziehung auf das Bewußtsein betrachten. Von treuer Nachahmung der Naturgegenstände aber ist auch auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit so wenig die Rede, als von der Darstellung des Zustandes des erkennenden Vermögens. Beides kann nicht Gegenstand der Kunst sein. Soll die Kunst diese beiden Richtungen entfalten, so muß auch in ihnen die Idee gegenwärtig sein und wir müssen in der Mannichfaltigkeit wie in dem Bewußtsein etwas Höheres, Wesentliches finden.

Man darf also beides nicht so sondern, als ließe sich das Object streng von dem Inneren scheiden. Der empirische Unterschied zwischen Object und Subject, der besonders von diesem Standpunkte der Sinnlichkeit aus die Neueren zu der Lehre von subjectiver und objectiver Kunst verleitet hat, darf auch hier nicht festgehalten werden. Der Gegenstand muß immer zugleich betrachtet werden als Wirkung eines inneren Gefühles; und dieses hinwiederum nicht als bloß subjectives, sondern zugleich als Wirklichkeit erscheinend, als das, wodurch das Subject in seiner Existenz fixirt ist.

Auch hier sind nach dem Gesagten zwei Richtungen zu unterscheiden. Die erste, vermöge deren das Subject sich

in die Mannichfaltigkeit der Erscheinung versenkt und jeden Moment zur Universalität ausbildet, entspricht der bildenden Phantasie; nur daß der Weg umgekehrt ist; denn hier wird der äußeren gegebenen Gestalt des besonderen Dinges der Begriff eingepflanzt, dagegen dort der Begriff selbst sich zur Wirklichkeit macht. Wir nennen diese Richtung die sinnliche Ausführung, wodurch das Mannichfaltige in seiner Einzelheit als Gegenwart des Begriffes angesehen wird.

Auch diese Darstellung ist eine symbolische. Der äußere Gegenstand wird als der volle Ausdruck seines eigenen besonderen Begriffes, nicht eines allgemeinen, dargestellt. Jedes einzelne Ding, vom Standpunkte der Idee aus betrachtet, führt seinen eigenen Begriff mit sich; aber es erscheint nur als eine Modification seines Begriffes, welche diesen nicht ganz erfüllt. Die Kunst aber soll in dem einzelnen Dinge den ganzen Begriff dieses Dinges darstellen, so daß dasselbe als etwas Universelles erscheint. Nehmen wir nun in dem einzelnen Dinge den Begriff wahr, so ist diese Darstellung eine symbolische; denn wir können den Begriff nicht darin erkennen, ohne daß er als Idee erscheint. Diese allgemeine Idee aber, die dem besonderen Begriffe entgegentritt, kann sich nicht zu einem bestimmten Begriffe gestalten; denn das einzelne Ding wird von uns nicht als Gattung, sondern bloß als dies besondere Ding angesehen. Das Allgemeine, welches dem Besonderen entgegentritt, muß also hier nur die Idee überhaupt, die allgemeine Thätigkeit sein.

Ein Werk der sinnlichen Ausführung kann daher nicht auf einen Gattungsbegriff, sondern nur auf den Begriff der Vollendung überhaupt zurückgeführt werden. Während die bildende Phantasie einen bestimmten Gattungsbegriff vor-

aussetzen muß, steht hier der Besonderheit kein fixirter Begriff, sondern die Vollendung überhaupt, die reine einfache Idee entgegen, so wie in der sinnenden Phantasie ein Universum den Gegensatz ausmacht.

Ein sehr vollendetes Kunstwerk der sinnlichen Ausführung, z. B. ein Werk der späteren griechischen Bildnerei ist durch Gegenüberstellung seines Gattungsbegriffes nie ganz verständlich. So darf der Faun, der Mercur vom Belvedere bei künstlerischer Auffassung nicht auf den mythischen Begriff des Fauns oder Mercurs bezogen werden, sondern auf die sinnliche Vollendung des menschlichen Körpers überhaupt. Sehr mit Unrecht jedoch wenden Viele dies auf die Kunst überhaupt an. — Die sinnliche Ausführung übertrifft in der Gestaltung die Natur allemal; denn der organische Körper soll hier in seinem allgemeinsten Begriffe, in der Idee aufgefaßt werden, und das Einzelne ist immer nur Modification von dem Begriffe eines solchen Körpers. Daher fließen hier die Charaktere der Gottheiten weit mehr in einander. Nicht das Besondere ist hier Zweck, sondern die Gestaltung des Körpers überhaupt, die Vollendung der Form.

Dieses Allgemeine würde jedoch nicht genügen, die Beziehung zwischen beiden Seiten zu vollenden und der allgemeine Begriff wäre ein abstracter, wenn wir nicht eine bestimmte besondere Stimmung des Erkenntnißvermögens als das Besondere setzen. Wie in der sinnenden Phantasie, so muß auch hier der allgemeine Begriff auf einem besonderen Standpunkte gedacht werden, welcher das künstlerische Element ist, durch welches Allgemeines und Besonderes in einander übergehen. So muß ich den Faun mir als das Werk einer ganz besonderen künstlerischen Stimmung, hier auf

dem Standpunkte der Dionysischen Orgien denken. Die spätere bildende Kunst stellt den Gegenstand immer nur nach einer bestimmten Weltansicht, nach einem besonderen Systeme dar.

Die zweite Richtung der Sinnlichkeit ist die Empfindung. Hier ist das Mannichfaltige bloß durch die Wirkung da, die es auf unser Erkenntnißvermögen macht. Für die Empfindung sind die Gegenstände an sich nichts werth, sondern gelten nur durch das, was sie auf unser Gemüth wirken, durch den Zustand, in den sie unser Bewußtsein versetzen. Indem das Mannichfaltige hier auf das Allgemeine bezogen werden muß, entspricht dieser Standpunkt dem der sinnenden Phantasie. Die besondere Erscheinung hat für das allgemeine Bewußtsein nur in sofern Werth, als sie gewisse sinnliche Eindrücke auf das Gemüth macht.

Für die Empfindung erscheinen die Gegenstände unter gewissen Rubriken; denn die Wirkung entsteht nur dadurch, daß wir das Einzelne auf ein allgemeines Verhältniß beziehen. Die besondere Erscheinung wird auf das Allgemeine des menschlichen Bewußtseins und Gefühls gedeutet, ist aber deswegen kein bloßes Beispiel, sondern der Uebergang geht nur vom Besonderen ins Allgemeine. Es kommt alles darauf an, wie die besonderen Erscheinungen sich ins Allgemeine verlieren. Hier liegt mithin alles in dem allgemeinen Zustande des Gemüths, wie umgekehrt bei der sinnlichen Ausführung in dem besonderen Dinge.

Das Mittelglied, wodurch das Besondere hier ins Allgemeine zurückgeführt wird, ist das besondere ursprüngliche Verhältniß in den Erscheinungen selbst, ein ganz materielles, durch die Erscheinungen, nicht, wie in der sinnlichen Ausführung, durch die Anlage des Gemüths fixirtes Verhältniß.

Die sinnliche Ausführung, die in das Besondere und Einzelne eingeht, faßt die wirkliche Erscheinung nicht unter einem allgemeinen Begriffe, sondern unter ihrem individuellen Begriffe auf. Der Gegenstand ist hier ein ganz momentaner Punkt der fließenden Mannichfaltigkeit, und je mehr dieser aus dem Zusammenhange gerissen wird, desto mehr kann der Begriff in ihm, als einem besonderen Momente, dargestellt werden. — Ein Werk der bildenden Phantasie dürfen wir nicht als ein momentanes Factum auffassen; denn jede Handlung drückt sich hier als Begriff aus und wird als eine typische aufgefaßt; so z. B. der Apoll vom Belvedere, den Drachen Python erschießend. Alle Nebenbeziehungen fallen hier weg und werden nur in der Haupthandlung angedeutet. Daher wird sogar oft eine zweite zur Handlung eigentlich gehörige Person gar nicht mit gebildet, sondern bloß der einzelne Hauptgegenstand mit Andeutung der Beziehung auf dieselbe.

Ganz anders ist es im Gebiete der Sinnlichkeit. Hier muß Alles begrenzt sein; der Begriff muß sich ganz in die Erscheinung verlieren und aus dieser verstanden werden, nicht die Erscheinung aus dem Begriffe. Solche Werke finden wir in der späteren griechischen Bildnerei häufig bis auf ganz bedeutungslose Gestalten hinab, die nur den allgemeinen Begriff der Vollendung, die menschliche Form überhaupt darstellen. Daher erscheinen auch solche Gestalten meistens in ganz gleichgültigen Handlungen, die vorzüglich geeignet sind, die sinnliche Vollendung wahrnehmen zu lassen; z. B. der Fechter, der Sandalenbinder; so auch der junge Apoll in ruhender Stellung mit dem Kopfe auf der Hand, ferner Bacchus in bedeutungslosen, ruhenden Stellungen

u. s. w. Die Handlung ist hier bloß um der sinnlichen Vollendung willen, als ein Punkt, worin sich die ganze Wirklichkeit der Gestalt concentrirt, aufgefaßt, und der ganze Begriff ist hier in dem besonderen Factum erschöpft.

Es ist jedoch auch hier keineswegs um die bloße Nachahmung der Natur oder ihrer Gesetze zu thun. Der höchste Zweck bleibt immer, in der Einheit des Momentes mit dem allgemeinen Gesetze die Idee als etwas Wahrnehmbares aufzufassen. Deswegen wird eine jede Gestalt dieser Art eben so gut über die Wirklichkeit hinausgehen, wie eine nach abstractem Begriff gebildete Göttergestalt.

In dem einzelnen Dinge den ganzen Begriff auszudrücken, ist der gemeinen Natur unmöglich. Jede Gestalt wird dadurch, daß ihr Begriff sich in ihr ausdrückt, vergöttert, indem die Idee darin lebendig ist; daher auch die Alten alle ihre Kunstgebilde, selbst Portraits, wenn nicht als Götter, doch als Heroen darstellten. Man machte in den ältesten Zeiten nur Portraitstatüen von den Siegern in den heiligen Spielen, welche man als Heroen betrachtete. Selbst in der späteren römischen Zeit ließen sich nicht bloß aus Luxus oder Uebermuth die Kaiser als Götter darstellen; sondern es lag in der alten Sinnesart der Künstler, die Kunst als etwas Göttliches anzusehen. Das Bestreben, den besonderen Gegenstand zu vergöttern, finden wir daher im Alterthum überall, am gelungensten und trefflichsten in den Bildnissen des Antinous, der als jugendlicher Heros aufgefaßt wird. Diese Göttlichkeit hat nur darin ihre Quelle, daß es unmöglich ist, ohne das Göttliche die sinnliche Ausführung so weit zu treiben, als die Kunst verlangt.

Auch hier findet ein Gegensatz statt zwischen der Rich-

tung, vermöge deren sich die Phantasie ganz in das Einzelne verliert, und der, in welcher der allgemeine Begriff der Vollendung die Hauptsache ist und das Einzelne nur um dessenwillen da ist. Die erste Richtung steht der ursprünglichen bildenden Phantasie näher, indem sie ein bestimmtes Auffassen des besonderen Dinges erfordert, wodurch der Begriff desselben ganz begrenzt wird. Daher hat diese Kunst etwas höchst Erhabenes und erscheint edler, als jene andere, wobei der allgemeine Begriff der menschlichen Gestalt zu Grunde liegt; denn gerade wenn der Gegenstand als ein ganz sinnlicher aufgefaßt werden kann, ist es leicht, denselben bloß auf Sinnliches zu beziehen, wodurch er aus dem Gebiete der Kunst in das der gemeinen Wirklichkeit hinabsinkt. Dies wird dadurch verhindert, daß in den Moment der ganze Begriff eindringt und die sinnliche Erscheinung von allen sinnlichen Neigungen befreit dasteht. Aus diesem Gesichtspunkte muß Manches in der alten Kunst beurtheilt werden, dem wir den Charakter der bloßen Sinnlichkeit beilegen, worin aber der Begriff erkannt werden muß.

Die andere Richtung, die Beziehung des Einzelnen auf die allgemeine Vollendung, setzt eine Reflexion voraus. Darin waren die Alten nicht so geübt; daher finden wir diese Kunstform erst in späteren Zeiten, oft gemischt mit Ausartung in die gemeine Sinnlichkeit. Hieher gehört die Darstellung der Hermaphroditen und manche spätere Dichter des Alterthums, z. B. Ovid, Catull, deren Luxus in sinnlichen Gestaltungen daher rührt, daß sie einen allgemeinen Begriff sinnlicher Vollendung im Hintergrunde haben, auf den sich aber das Einzelne nicht vollständig beziehen wollte und daher in die Sphäre der sinnlichen Neigungen herabfiel. —

Solche Darstellungen sind am vollendetsten, wenn das Bewußtsein hinzutritt und die künstlerische Ironie den Humor hervorbringt. Kann sich der Künstler des allgemeinen Begriffes bewußt werden, so wird er um so gleichgültiger gegen das Sinnliche erscheinen und um so größerer Künstler sein. Dies ist bei Catull der Fall, während Ovid sich zu sehr in die gemeine Sinnlichkeit verliert.

Die ganz in das Einzelne eingehende sinnliche Ausführung ist oft auf das Genaueste mit der bildenden Phantasie verbunden, und jene wird gerade in dieser Verbindung am reinsten und kräftigsten sein. So finden wir die sinnliche Ausführung in ihrer höchsten Herrlichkeit bei Homer, wo alles Wirkliche durch die belebende Kraft des Dichters umgrenzt und beseelt erscheint.

Der zweite Standpunkt der Sinnlichkeit, die Empfindung, besteht in der Richtung nach innen, vermöge deren die Gegenstände für die Kunst nur das sind, was sie auf unser Gemüth wirken. Die momentane Empfindung des einzelnen Menschen, die gemeine aus dem Interessanten herrührende Empfindung darf jedoch hier nicht verstanden werden, sondern die Empfindung als Princip des menschlichen Bewußtseins gedacht, als allgemeine Empfänglichkeit, als Trieb sinnliche Gegenstände aufzufassen und in sich zu enthalten. Nicht von eigennützigen Empfindungen kann hier die Rede sein, sondern nur von der Empfindung überhaupt. — Das Allgemeine muß vermittelst eines bestimmten äußeren Stoffes, eines gegebenen Verhältnisses sich mit dem Besonderen verbinden. Die Elemente, welche verbunden werden, liegen mithin nur in diesem gegebenen Stoffe, keinesweges in dem Individuum. Die Empfindung kann

keine bloß momentane, sie muß eine allgemeine sein, das ganze Wesen des Empfundenen oder des empfindenden Gemüthes.

Beziehen wir das Mannichfaltige auf das wahrnehmende Vermögen, so wird dieses als empfindendes betrachtet, d. h. in Rücksicht auf den Eindruck, den das Mannichfaltige auf dasselbe macht. Es sind daher auch hier zwei Bestandtheile der Wirkung oder zwei verschiedene Richtungen zu unterscheiden, nämlich 1) das völlige Versinken des empfindenden Bewußtseins in den besonderen Gegenstand; 2) die allgemeine Erregbarkeit des empfindenden Vermögens überhaupt in Beziehung auf die Berührung durch äußere Eindrücke. Das ganze Gemüth ist entweder durchaus in einer einzigen Richtung enthalten, oder nicht als besonderes Bestreben gestaltet, sondern als Empfänglichkeit überhaupt durch mannichfaltige Empfindungen modificirt.

Das Erste, das völlige Versinken des Gemüthes in eine bestimmte Richtung, ist die Leidenschaft, welche die Kunst in ihrer höchsten Vollkommenheit aufnehmen muß als den ganzen Begriff des Gefühls erschöpfend. Diese Seite hängt am meisten mit dem Tragischen zusammen, welches der Leidenschaft einen höheren Charakter giebt. Sie unterscheidet sich wesentlich von der Begierde, worin das Besondere immer als bloß Einzelnes erscheint, daher mit der Begierde die ruhigste Reflexion und die größte Kälte bestehen kann. Der Gegenstand der Leidenschaft hingegen muß nicht als besonderes einzelnes Ding erscheinen, sondern als die andere Seite unserer Subjectivität selbst, als die nothwendige äußere Erscheinung unseres Inneren. So aufgefaßt — und dies kann nur durch die Kunst vollständig ge-

schehen — erscheint die Leidenschaft, dem Principe der Kunst nach, nicht moralisch betrachtet, im höheren und edleren Sinne. Das Gemüth als universelles muß in eine individuelle Richtung versunken erscheinen und sich selbst darin aufheben. Dadurch wird diese Richtung eine tragische, indem das Gemüth die Wirklichkeit zur Idee erhebt, sich selbst aber in die Wirklichkeit verliert; und so ist dieser Ausdruck der Leidenschaft in der Idee das eigentlich Tragische der künstlerischen Sinnlichkeit.

Die neuere Poesie hat viele Beispiele solcher Darstellung aufzuweisen, besonders Romane, die eine herrschende Leidenschaft erschöpfend darstellen. Hierher gehören Werthers Leiden, wo das Gemüth in der einen Richtung der Liebe, die überhaupt die überwiegende Leidenschaft in dieser Art Kunst ist, sich verliert und erschöpft. Aller Reichthum, alle Fülle des Innern geht in dieser einen Beziehung auf; daher wird das Gemüth der bloßen Existenz heimgegeben und dadurch das innerste Bewußtsein in die Nichtigkeit hinabgezogen.

Wir dürfen diese Richtung nicht verwechseln mit dem, was man gemeiniglich das Rührende nennt. Dieses besteht auch in der Beziehung auf besondere Regungen, die aber nur als besondere, nicht das ganze Innere erschöpfende dargestellt werden, neben denen der nüchterne Verstand sich immer noch in seinem Gleichgewicht erhält. Daher ist diese Kunst eben so unkünstlerisch als unmoralisch. Das Gemüth hängt sich an äußere Gegenstände und erkennt diese Anknüpfung als etwas seiner Unwürdiges, schließt aber gleichsam mit sich selbst einen Vergleich, indem der reflectirende Verstand daneben in ungestörter Thätigkeit bleibt. Dieses

Wechseln zwischen dem Triebe und dem reflectirenden Verstande, diese partielle Hingebung in das Mannichfaltige und Sammlung aus demselben ist das Kennzeichen des niedrigen Egoismus, und somit das eigentlich Schlechte im Leben. Nicht selten affectirt diese Schlechtheit den Charakter der Tugend, die allerdings im wirklichen Leben auf ein solches Gleichgewicht hinausläuft, das sich aber bei dem wahrhaft Tugendhaften auf die ursprüngliche Einheit dieser Gegensätze in der Idee gründet, so daß beide Seiten zu gleichen Rechten angenommen werden. Der Schlechte aber will seine zeitliche Selbständigkeit in dem wechselnden Spiele mit den äußeren Stoffen erhalten; ihm ist es auf der einen Seite um augenblicklichen Genuß zu thun, während er auf der andern seine empirische Persönlichkeit, in sofern er Erscheinung ist, zu erhalten sucht.

In der echten Kunst fallen diese Gegensätze nothwendig aus einander. Nach der Seite des Mannichfaltigen hin muß sich die ganze Selbständigkeit des Gemüths in der besonderen Richtung ausdrücken; diese Richtung muß eine ganz einseitige werden, worin das ganze Bewußtsein sich einem Wesen hingiebt und sich darin verliert. — Die Kotzebue'schen und Iffland'schen Stücke stellen recht eigentlich das Schlechte dar, indem sie auf der Grenze zwischen Leidenschaft und Reflexion schwanken. Daher haben diese sogenannten Dichter soviel Beifall bei dem großen Haufen geerntet, dem die Erhaltung der gemeinen Existenz das Höchste ist.

Die andere Richtung besteht darin, daß das Gemüth nicht als einzelnes, sondern in seiner ganzen Bedeutung, als allgemeine Fähigkeit zu empfinden erscheint, die sich der Mannichfaltigkeit der äußeren Eindrücke hingiebt und

daher selbst in wechselnder Empfindung begriffen und in die Mannichfaltigkeit aufgegangen ist. Diese heitere allgemeine Sinnlichkeit findet sich bei den Neueren noch selten. Etwas der Art ist in Göthe's römischen Elegien, wo das Gefühl als etwas ganz Momentanes erscheint, das, wiewohl das Innere sich nicht in das Aeußere versenkt, dennoch das ganze Gemüth modificirt. Unter den südlichen Völkern finden wir diese Richtung häufiger, namentlich bei den neueren italienischen Ritterdichtern, vor allen bei Ariost, wo die ungetrübte Heiterkeit des Gemüthes herrscht, die allen Eindrücken offen ist und dieselben als ein immerwechselndes Spiel aufnimmt. Diese Dichter würden darin noch Vollkommneres geleistet haben, wenn nicht specielle Beziehungen sie darin irre gemacht hätten, namentlich die Parodie, welche sie gegen die ernsten Heldengedichte ausüben, wodurch die Reinheit ihrer Stimmung verfälscht wird. — Das Gemüth soll auf diesem Standpunkte die reine, gleichgültige Empfänglichkeit, und die Empfindung selbst nur Modification derselben sein, ohne die Persönlichkeit zu afficiren. Auch in den neueren italienischen Opern, besonders den komischen, herrscht diese Stimmung.

Beide Standpunkte müssen jetzt zusammengefaßt werden. In der Phantasie geschah dies durch die Gleichgültigkeit oder sogenannte Objectivität, worin sich das Symbolische am vollständigsten ausdrückt. Das Allegorische der Empfindung aber kann nur da vollständig erkannt werden, wo das Gemüth zugleich in einer Richtung aufgeht und als Mittelpunkt der ganzen Wirklichkeit aufgefaßt wird. Dies kann nur bei Voraussetzung einer Einheit geschehen, da sonst die sinnliche Ausführung, oder die Leidenschaft entsteht.

Es muß einen Standpunkt geben zwischen der Besonderheit der Eindrücke und dem Allgemeinen der Empfindung, auf welchem die Idee nicht bloß als sich aufhebend, sondern als Princip der Existenz erscheint und sich mit Bewußtsein aufhebt. Dieser ganz universelle Standpunkt der Sinnlichkeit ist der Humor, welches Wort zugleich mit dieser Art der Kunst in England zu Shakspeare's Zeit aufgekommen ist. Der Künstler nimmt in der Existenz selbst das Göttliche wahr; die Idee ist ihm Princip der Existenz und löst sich eben deswegen auch in der Existenz auf und vernichtet sich darin, jedoch immer mit dem Bewußtsein, daß sie bleibend ist.

In dem Humor tritt die Idee als bloß wirksam in der Mannichfaltigkeit der Existenz auf und erscheint sich daher selbst als ihre eigene Aufhebung. Daher ist hier immer das Gefühl der Nichtigkeit und Kleinlichkeit verknüpft mit dem Gefühle des positiven Werthes der Entwickelung der Idee in der Gegenwart. Die Idee wird unter ganz bestimmten Verhältnissen individuell aufgefaßt; sie offenbart sich im Besonderen und Wirklichen; daher die ganze Welt immer nur in einzelnen, doch universellen Richtungen betrachtet wird.

Einzelne Erscheinungen, besondere Aeußerungen haben hier oft eine sehr hohe Bedeutung; daher setzte man lange das Wesen des Humors allein in ein barockes Aeußere oder eine ganz einseitige Form der äußeren Erscheinung. So hat auch Ben Johnson in seinen beiden Stücken „Jedermann in seinem Humor" und „Jedermann außer seinem Humor" sich darüber ausgedrückt, wo der Humor als eine bloße zufällige Richtung des Gemüthes erscheint. Das Gemüth soll aber nicht als individuelles sich in solchen Richtungen äußern; sondern es muß ein univer=

selles sein, das die Idee darstellt. Dies hat auch Jean Paul in seiner Vorschule der Aesthetik ausgesprochen, der das Bewußtsein hat, daß die Idee in die Wirklichkeit versetzt werden soll, aber den Humor einseitig auffaßt, indem er ihn zu sehr von der Seite des Komischen nimmt. Die meisten Erklärungen neuerer Aesthetiker sind sehr oberflächlich.

Was in uns Empfänglichkeit ist, wird zugleich als Princip der ganzen Besonderheit angesehen. Das Bewußtsein als bloß empfindendes wird dennoch zugleich als das Wesen der Eindrücke, die es empfängt, betrachtet; die Idee ist nur da, wie sie sich ins Unendliche zersplittert, aber alle besonderen Erscheinungen mit dem Wesentlichen, der Idee an sich, begleitet. Dies macht das Wesen des Humors aus. Der Zustand, wo die Idee ganz in die Mannichfaltigkeit der Erscheinung ausgeflossen ist und dennoch als Wesen erkannt wird, ist das Universelle auf diesem Standpunkte. Der Humor stellt die Kunst selbst in ihrer höchsten Bedeutung dar. Er ist vollkommener, als die bloße sinnliche Ausführung, oder die Darstellung der Leidenschaft, oder der Sentimentalität im Allgemeinen.

In dem Mannichfaltigen der Erscheinung finden wir als eins und dasselbe immer die gleiche Idee, und stehen gleichwohl auf dem Standpunkte, wo dieses einfache Wesen nur in jener unendlichen Zersplitterung der Erscheinung gegenwärtig ist. Dies Zwiefache faßt der Humor in einen Gedanken zusammen. Daher ist er auf der einen Seite gerade recht zu Hause in der gemeinen Wirklichkeit, in ihrer individuellesten Gestalt, und muß auf der andern immer etwas durchaus Universelles zum Ziele haben.

Dieser Widerspruch läßt sich nur durch den künstleri-

schen Verstand heben. Wir müssen erkennen, daß in der Existenz die Idee zu Grunde geht, so daß ein Gefühl des Tragischen mit dem Humor verbunden ist; in demselben Momente aber müssen wir zugleich wahrnehmen, daß die Idee überall das Princip des Einzelnen ist und sich in der Mannichfaltigkeit findet, und darauf beruht das Komische. Keines von beiden kann mithin hier rein vorkommen; beide müssen ungesondert in einander übergehen; denn beide Principien sind in ihrer Geburtsstätte da. Daher wird in dem echt Humoristischen nichts ganz lächerlich, sondern Alles mit einer gewissen Wehmuth verbunden sein, und das Tragische hinwiderum wird immer den Anstrich des Komischen mit sich führen.

Das Gesagte charakterisirt den Humor im Gegensatz gegen die objective Gleichgültigkeit der alten Kunst. Im Humor geht die Idee in die Wirklichkeit als Wirklichkeit über; daher wird auch das Erhabene hier einen Anstrich des Komischen haben, und eben so wird oft die äußere Existenz erhaben erscheinen, da wir die Idee darin als Princip erkennen. Das Niedrigste macht beim Humor oft einen erhabenen Eindruck, und die erhabensten Ideen verlieren sich ins Unbedeutende, welches ein tragisches Gefühl hervorbringt.

Die gegenseitige Aufhebung des Komischen und Tragischen ist im Humor noch auf dem Wege, und eben weil der Humor in diesem Momente des Ueberganges der Idee in die Wirklichkeit begriffen ist, so bleibt hier, wie auf dem vorigen Standpunkte, immer noch der Gegensatz der Idee als Princip der Wirklichkeit gegen die Idee als reine Thätigkeit. Daher erscheint uns der Humor immer als in der Existenz lebend; es steht ihm ein Reich der reinen Idee als

leere Einheit, als bloße Negation entgegen, und er endigt mit dem Gefühl einer Leere, welches jedoch kein bloß negatives ist, sondern eine positive Richtung nach dem Ewigen, das aber in keiner bestimmten Gestaltung erscheint. Das Gefühl eines solchen Mangels, das einen positiven Trieb enthält, ist das Gefühl einer Sehnsucht. Die Sehnsucht nach dem Ewigen, nach der Idee muß daher dem Humor immer beiwohnen. Durchdringt diese Sehnsucht überall den Humor in seiner Mannichfaltigkeit, so ist das Höchste dieses Standpunktes erreicht. Sondert sich die Sehnsucht zu sehr ab, der Mannichfaltigkeit der Erscheinung sich entgegensetzend, so entsteht leicht eine bloß formelle Reflexion und somit ein unvollkommener Humor.

Der Humor führt die größte Sinnlichkeit der Darstellung im Einzelnen mit sich; denn er muß die Idee in alle diese Einzelheiten verfolgen. Das Fixiren auf besondere Beschreibungen, Leidenschaften u. dergl. schadet dem Humor. Die Leidenschaft darf im Humor nie das Ueberwiegende sein; sonst wird die Sache Ernst, das Interessante überwiegt und der Humor, der dem Interessanten ganz feindlich ist, geht verloren. Eine besondere Leidenschaft darf daher nie als das Mittel angewendet werden, den Humor zu entwickeln.

In dieser Hinsicht kann man mit Jean Paul hie und da unzufrieden sein, indem er selbst zu viel Interesse am Einzelnen nimmt. Eine vorzügliche Eigenschaft Jean Paul's ist das Ausmalen der Einzelnheiten in ihrem Wechsel, so daß wir dennoch in jeder dieser Stimmungen immer das Höchste wahrnehmen. In diesem Stücke ist Jean Paul Meister seiner Kunst. — Hinsichtlich der universellen Seite

des Humors kann man ihn weniger vollkommen nennen. In der Beziehung der besonderen Mannichfaltigkeit auf die höchsten Ideen, vermöge deren die Idee sich in der Erscheinung vernichten soll, genügt Jean Paul nicht immer. Er läßt oft das Aeußere über das Innere der Erscheinung überwiegen. — Am wenigsten genügt er in Hinsicht auf die Sehnsucht, welche mit dem Humor sich verbinden soll. Will er erhaben sein, so philosophirt er gewöhnlich auf ganz abstracte Weise. Er sondert durch bloß reflectirende Abstraction die Mannichfaltigkeit von dem Gefühle der Sehnsucht nach dem Ewigen, welches beides im künstlerischen Bewußtsein Eins sein muß. Er schwärmt nicht mit der Phantasie, sondern mit dem gemeinen Verstande, wird dadurch kalt und trocken, schafft Ideale nach leeren Begriffen und spielt mit diesen nach allgemeinen Einfällen. Gewöhnlich ist der Schluß seiner Werke daher das Schwächste. Dies zeigt sich besonders in seinem Meisterstücke, den Blumen-, Frucht- und Dornenstücken, wo er am Ende in das fade Idealisiren geräth.

Unter den Engländern hat sich besonders Sterne durch den Humor ausgezeichnet, der es aber in der liebevollen Ausmalung der besonderen Erscheinung nie so weit gebracht hat, wie Jean Paul, dessen ergänzende Seite er ausmacht, indem er in der Darstellung des durch äußere Eindrücke modificirten Gefühls am vollkommensten ist. Wenn Jean Paul zu sehr ins Allgemeine hineinschwärmt, so wendet Sterne seine Reflexion fast nur auf die Besonderheit. Daher wird er immer etwas trocken, und seine Welt- und Menschenverachtung hat etwas Bitteres.

An dem Humor erkennen wir, wie auch die Sinnlich-

keit in der Kunst sich durchaus universell halten, und die ganze Idee darin gegenwärtig sein muß. Er ist das Gegentheil von dem, was in der Kunst der bildenden Phantasie das Universelle ist, und indem er sich nie der gemeinen Sinnlichkeit hingeben kann, etwas sehr Edles, Erhabenes und echt Künstlerisches, so gut wie die Universalität der bildenden Phantasie.

Alle früheren Standpunkte der Sinnlichkeit sind nur besondere Seiten des Humors, die sich von ihm abgelöst haben, weil die Idee ganz in den Stoff übergegangen ist. Nichts desto weniger wird auch auf jenen Standpunkten immer eine allgemeine Richtung übrigbleiben. So muß der sinnlichen Ausführung der allgemeine Gedanke einer reinen Vollendung, der Leidenschaft die Empfänglichkeit gegenüber stehen. — Am meisten zeigt sich auf jenen früheren Standpunkten der Humor da, wo das Allgemeine vorausgesetzt und das Einzelne als Modification desselben gedacht wird. Hier kann das Einzelne als ganz Sinnliches aufgefaßt werden, wenn nur die mannichfaltigen Eindrücke als nichtig, der reinen Gleichgültigkeit widersprechend erscheinen; wie bei Catull, wo diese Mannichfaltigkeit des Stoffes immer zugleich humoristisch gefaßt wird. So stellt sich auch bei der allgemeinen Sentimentalität der Neuern, wie im Ariost, ein gewisser Humor ein. In beiden Fällen kommt aber nur die eine Seite des Humors zum Vorschein.

Den dritten Standpunkt des künstlerischen Geistes nennen wir den des Verstandes, weil der Verstand die Sphäre ist, worin Allgemeines und Besonderes sich zu einem Gemeinschaftlichen der Erkenntniß verbinden. Auf den vorigen Standpunkten hing noch alles vom Stoffe ab, und

es mußte entweder das Allgemeine das Besondere, oder umgekehrt das Besondere das Allgemeine bestimmen. Dieser Uebergang würde nichts Vollendetes sein, wenn nicht überall das Bewußtsein zu Grunde läge, daß alle die Gegensätze nur die Entfaltung der Einheit der Idee sind, deren Erkenntniß den Standpunkt des Verstandes ausmacht.

Hier zeigt sich also die höchste Reife der Kunst in der Geschichte derselben, wie in ihren Gattungen. Die Geschichte der Kunst beginnt mit der wirklich werdenden Idee, dem Standpunkte der Phantasie, und schließt mit der auf die Idee zurückgeführten gemeinen Erscheinung. Der mittlere Punct ist der des Verstandes. — Das Praktische in der Kunst muß zugleich ganz theoretisch sein, wenn das Wesen der Kunst vollständig erreicht werden soll; Handeln und Empfinden müssen zugleich stattfinden, beides aber in dem Mittelpunkte sich vollkommen durchdringen, so daß das Handelnde zugleich ein ganz Erkennendes, Theoretisches ist.

Wo der Verstand das Bestimmende ist, da ist die Kunst zu ihrer größten Reinheit gediehen. Allgemeines und Besonderes sind hier ganz verschmolzen und das Gleichgewicht zwischen diesen beiden Seiten wird das Element unseres eigenen Daseins, so daß wir nicht mehr aus uns herauszugehen, sondern nur ganz wir selbst zu sein brauchen. In der Kunst überhaupt erkennen wir die Durchdringung des Begriffes mit seiner Erscheinung, und eben die Vollständigkeit dieser Durchdringung macht diesen Standpunkt zu dem der höchsten Wahrheit und Vollkommenheit, welche die Kunst erreichen kann. — Allein auch in dieser Sphäre des Gleichgewichts muß die Kunst nach verschiedenen Richtungen sich bewegen; sonst würde durch das Zusammenfallen

des Allgemeinen und Besonderen die ganze Wirklichkeit schwinden. Bevor wir aber diese Richtungen verfolgen, müssen die Kennzeichen näher angegeben werden, wodurch die Werke dieses Standpunktes sich auszeichnen.

Die Trennung des Begriffs und des Einzelnen muß immer stattfinden; denn ohne diese ist keine Wirklichkeit; diese Trennung aber muß zugleich überall verschwinden und sich auflösen. Die Spaltung zwischen den Begriffen und Erscheinungen muß wahrgenommen werden, und doch als aufgehoben erscheinen; daher findet sich hier die tiefste Fülle in der Erkenntniß der Idee, und doch die vollkommenste Entwickelung der Erscheinung. Auf dem Standpunkte der Phantasie muß die Idee sich in einem bestimmten Begriffe gestalten und kann daher nie in ihrer ganzen Reinheit erscheinen. Auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit erscheint die Wirklichkeit nie in ihrer Universalität, sondern entweder ganz zerstückelt, oder auf eine bestimmte Gemüthsstimmung bezogen, wodurch die Erscheinung als solche auf gewisse Weise immer verfälscht wird. Mithin ist auf den früheren Standpunkten weder die Idee in solcher Fülle, noch die Erscheinung in solcher Universalität, wie hier.

Dies bestätigt sich in der Geschichte der Kunst. Die Künstler, welche diesen Standpunkt einnehmen, nähern sich am meisten der Wirklichkeit und drücken dabei doch die reinste Fülle der Idee aus. Solche Dichter sind Sophokles und Shakspeare. Während in Aeschylus nur die Begriffe selbst sich verkörpern, erscheint im Sophokles nur die Wirklichkeit als Gegenwart; alle Verhältnisse, Charaktere, Handlungen sind rein menschlich. Dadurch aber wird die Tiefe der Idee nicht verringert; sondern im Gegentheil geht

das Göttliche, der eigentliche Sinn der Tragödie, nirgend vollkommener hervor, als gerade bei Sophokles. — Eben so hält sich Shakspeare immer an die Wirklichkeit, stellt Begebenheiten dar, die im Menschenleben überhaupt vorkommen können, oder behandelt ganz historische Gegenstände in ihrer vollen treuen Wirklichkeit, und zaubert gerade dadurch die Idee in ihrer ganzen Fülle in die Wirklichkeit hinein.

Hier ist gar kein Abgrund mehr zwischen Idee und Wirklichkeit; die Ruhe des Verstandes füllt ihn vollständig aus. Daher tragen die Werke dieses Standpunktes durchaus den Charakter des Gleichmaaßes und der Klarheit, wodurch wir uns der Idee rein und bestimmt bewußt werden. Wir finden bei dem Dichter die höchste Besonnenheit, indem derselbe zwischen Idee und Sinnlichkeit unparteiisch schwebt, und in dem Werke selbst die vollkommenste Schönheit, die sich bald zum Erhabenen, bald zum Schönen im engeren Sinn neigt, so daß keins von beiden entschieden überwiegt.

Dies sind die äußeren Kennzeichen der hieher gehörigen Kunst. — Nie kann auf diesem Standpunkte das Göttliche als abgesondert und eine Welt für sich bildend erscheinen, wie bei Aeschylus und Dante; eben so wenig wird die Wirklichkeit in ihrer Entfremdung von dem Göttlichen aufgefaßt, so daß eine Sehnsucht danach, eine Rückkehr dazu nöthig würde, wie in der Sinnlichkeit. Das Göttliche ist die wirkliche Welt selbst, wenn sie nur recht verstanden wird, wenn nur nicht eine oder die andere Richtung die Oberhand erhält, sondern alles als Offenbarung des Göttlichen erscheint und vollständig, nicht theilweise in das Göttliche zurückfällt.

Die verschiedenen Richtungen und Beziehungen, die dieser Standpunkt zuläßt, müssen so beschaffen sein, daß mit jeder Einseitigkeit zugleich das Zusammenfassen des Ganzen verbunden ist. Der Verstand, sowohl der gemeine als der künstlerische, muß immer in verschiedenen Richtungen wirken; er muß entweder die Einheit in ihre Gegensätze entwickeln, oder diese in jene zusammenfassen. Jenes aber kann hier nicht heißen: den abstrakten Begriff in seine mannichfaltigen Eintheilungen zerspalten; denn hier ist nicht die Rede vom Begriffe, sondern von der Idee selbst, und die Entwickelung der Idee setzt schon den Gegensatz zwischen Allgemeinem und Besonderem voraus. Die Idee selbst muß zerlegt werden in Begriffe und in Mannichfaltiges, welches in diesen liegt. Diese Richtung der Verstandes-Thätigkeit, vermöge deren aus der Idee die Idee als Begriff und als Mannichfaltigkeit entwickelt wird mit dem steten Bewußtsein, daß alles die eine und selbe Idee ist, nennen wir die Betrachtung oder die contemplative Richtung.

Bei der Betrachtung ist die Idee etwas Positives; denn sie erscheint als gegebene Wirklichkeit. In der entgegengesetzten Richtung müssen wir die Wirklichkeit bloß als solche, nicht als Entfaltung der Idee auffassen. Begriff und besondere Erscheinung sind in der Wirklichkeit immer nur in unendlicher Beziehung da. Hier finden wir also den Begriff auf der einen, das Mannichfaltige auf der andern Seite schon als etwas Gestaltetes, in der Erfahrung Angenommenes. So lange wir beide betrachten als in Beziehung bestehend, haben wir das Werk des gemeinen Verstandes. Soll das Verhältniß zwischen dem Begriff und dem Mannichfaltigen durch die Idee aufgefaßt werden, so müssen

diese Gegensätze in einen Moment der Einheit zusammengefaßt werden, wo sie als relative Gegensätze völlig untergehen, und indem sie sich als Gegensätze vernichten, eben dadurch die Idee darstellen. Dies Zusammenfallen der Gegensätze in einen Punkt macht, daß die Idee als etwas Negatives erscheint, und diese Richtung der Thätigkeit nennen wir den Witz.

Beide Begriffe sind philosophisch fast noch nirgend richtig verstanden, am wenigsten der Witz, den man gewöhnlich bloß psychisch betrachtet, obwohl er etwas ganz Künstlerisches ist. Selbst aller wirkliche Witz des gemeinen Lebens muß von künstlerischer Stimmung ausgehen.

Betrachtung und Witz können sich nicht so rein von einander sondern, wie Phantasie und Sinnlichkeit, da beide im Mittelpunkte des künstlerischen Geistes liegen. Die Betrachtung ist nicht allein symbolisch, der Witz nicht allein allegorisch; sondern in jedem von beiden läßt sich der symbolische Standpunkt mit dem allegorischen vereinigen. Es giebt eine mehr symbolische und eine mehr allegorische Betrachtung, einen symbolischen und einen allegorischen Witz. Der Witz findet die Idee erst durch die Aufhebung der Gegensätze, wodurch er sich zum Bewußtsein der Idee sammelt. Aber auch dies kann sowohl symbolisch, als allegorisch geschehen; letzteres, wenn die Gegensätze erkannt werden als Gegensätze des menschlichen Bewußtseins überhaupt, und die Idee sich in ihnen wieder erzeugt. Ein scharfer Gegensatz ist hier nicht möglich, weil die Richtungen nicht von Extremen, sondern vom Mittelpunkt ausgehen.

Die Betrachtung besteht darin, daß der Verstand die Idee in ihre Gegensätze zerlegt. Es wird also nicht

ein abstracter Begriff zu Grunde gelegt; sondern die Idee wird als Einheit des Begriffes und der Erscheinung erkannt, und der Verstand entwickelt aus der Idee ihre Gegensätze, die er schon als daseiend voraussetzt. — Begriffe und besondere Erscheinungen werden nun aber nicht bloß in ihrer Beziehung betrachtet. Die wahre Betrachtung zerlegt die Idee so, daß Allgemeines und Besonderes immer im Gleichgewichte stehen. So entsteht die echte künstlerische Dialektik, die in allen Gegensätzen die Idee findet und das Vergängliche, durch die Spaltungen Aufgehobene, der Idee zum Opfer bringt. — Hier erscheint das Göttliche selbst immer zugleich als etwas Besonderes, als eine Seite des Bewußtseins, wiewohl mit der Anschauung, daß es in der Idee vollkommene Thätigkeit sei; und das Irdische erscheint zugleich als die eine Seite des Gegensatzes, und als etwas, das nur in der Idee sein eigentliches Leben hat.

In der antiken Tragödie wird die Idee selbst als reine Einheit vorausgesetzt, und wo sie in der inneren Einheit der reinen Thätigkeit selbst gefunden wird, ist die höchste Vollkommenheit. So werden in der Antigone des Sophokles die göttlichen Gesetze, nach denen Antigone den Leichnam ihres Bruders beerdigen will, dennoch nur als die eine Seite des wirklichen Lebens der Idee dargestellt. Gegenüber steht das Irdische, nämlich die bürgerliche Gesetzgebung als selbständiges Princip, und die Idee entfaltet sich in diesem Gegensatz, um wirklich zu werden. Indem dieser Widerspruch als ein verderblicher dargestellt wird, entsteht der tragische Charakter. Allein nicht darin ausschließlich besteht die Betrachtung; es kann auch eine solche geben, die beides als in seinem inneren Wesen vereinbar versöhnt.

Dies zu bewirken, ist besonders der Zweck des Chores, welcher zeigt, daß diese Gegensätze nur die nothwendigen Bestandtheile der sich entfaltenden Idee sind. So ist mit der Betrachtung immer zugleich etwas höchst Tröstliches verbunden.

Die Betrachtung wird um so vollkommener sein, je allgemeiner diese Gegensätze gefaßt werden. Schließen sie sich ihrem Wesen nach an ganz besondere Bestimmungen der Wirklichkeit an, so wird statt des höheren künstlerischen Verstandes oft der gemeine Verstand eintreten müssen. — So finden wir im spanischen Drama allerdings auch die Zerlegung der Idee in Begriffe, und zwar in solche, die auf göttlichen Principien und auf denen des gemeinen Lebens beruhen; es entstehen Widersprüche zwischen Religion und Liebe, Gehorsam gegen den Staat und Ehre u. dergl. Diese Gegensätze aber sind schon an Begriffe geknüpft, die sich zu sehr modificirt haben und zu sehr auf bloß relative Verknüpfungen bezogen sind. Daher muß hier oft eine Dialektik des gemeinen Verstandes die Collisionen vermitteln, woraus sich die Spitzfindigkeit und Räthselhaftigkeit der Spanischen Poesie erklärt.

In der vollkommenen Betrachtung müssen die Gegensätze sich ganz in die Wirklichkeit verlieren, ohne daß die Idee in ihrem Wesen etwas einbüßt. — Bei Shakspeare finden wir Begebenheiten aus allen Zeitaltern und Nationen, Römische, Englische, romantische Geschichten, und doch in allen die reinste Beziehung auf das Menschliche überhaupt, auf die Idee als allgemeines Wesen aller erdenklichen Gegensätze. Hier muß daher die Idee, obgleich in Wirklichkeit zerlegt, sich am reinsten erhalten und ihr Bewußtsein uns beständig begleiten.

Der Standpunkt der Betrachtung kann nur bei hoher Vollkommenheit der Kunst erreicht werden, wo die Idee mit Wirklichkeit gesättigt ist. Daher finden wir ihn überall in der höchsten Blüthe der Kunst; jedoch auch nach dieser Periode, wenn sich die Kunst noch in einem ruhigen Bewußtsein zu erhalten vermag, wenigstens der Form nach, wenn gleich der Stoff schon sehr in die Sinnlichkeit hinabgesunken ist. — Auch zeigt sich diese Richtung schon vor der Blüthe der Kunst. Das ganze Drama kann nur entstehen, wenn die Betrachtung lebendig geworden ist, ohne die kein Drama möglich ist, dessen Form sich aber noch lange erhalten kann, wenn gleich der Stoff sich der Sinnlichkeit zugewendet hat.

Aeschylus ist in der Betrachtung der Vorläufer des Sophokles, und manches Spätere behält die Form der Betrachtung, obgleich nicht mehr das Wesen darin ist; so z. B. unsere besten neueren Dichter, unter denen wir Göthe dieses Gleichgewicht der Betrachtung am meisten zuschreiben müssen. Aber es ist oft mehr ein Formales, Subjectives, als die wahre Erfahrung davon in der Wirklichkeit und Gegenwart des Daseins. Sonst würde diese Ruhe des Gleichgewichtes nicht so rein und für sich hervortreten, und es würde sich mehr in den Stoffen darthun, wie sich in ihnen die Idee entwickelt. Durch jene Form der Betrachtung entsteht eine gewisse Kälte, die in der Betrachtung selbst ihrem Wesen nach nicht gegründet ist, sondern nur bei überwiegender Form entstehen kann, wo die Gegenstände mehr Modificationen oder Beispiele für die Form, als um ihrer selbst willen da sind.

Eben so ist alles, was wir in der Poesie der südli-

chen Völker von Ruhe, Harmonie und Gleichmaaß finden, nur die übrig gebliebene Form jener contemplativen Stimmung. In der italienischen Poesie ist diese Stimmung der ruhigen Betrachtung besonders bei Petrarca vorherrschend. Die Canzone ist ganz Product dieser künstlerischen Stimmung; auch das Sonett, als kleinere Gestalt der Canzone, ist auf diese Art zu denken gebaut, — rhythmische Formen, die in Italien entstanden, von da auch nach Spanien übergegangen, in ihrer Künstlichkeit nur aus einer contemplativen Stimmung zu erklären sind, wo die Form schon die Oberhand gewonnen hat und die Stoffe und Thatsachen als Anwendung erscheinen. Daher herrscht auch in Petrarca's Sonetten bei aller Vortrefflichkeit immer eine gewisse ruhige Kälte und Schärfe.

Es ergiebt sich von selbst, daß unter der Betrachtung hier nicht bloß das Raisonnement des Dichters verstanden wird. Dieses wird sich zwar hier am meisten finden, kann aber in jeder Art der Kunst und auf jeder Stufe vorkommen. Noch weniger ist die sententiöse Sprache mit kurzen, tief greifenden Sprüchen dieser Periode der Kunst eigen, sie gehört vielmehr dem Standpunkte der Phantasie und der Sinnlichkeit an, wo solche Gedanken=Blitze wegen der Trennung der Principien nöthig sind. Man denke nur an Aeschylus auf der einen, und an die neuere griechische Komödie auf der anderen Seite. Auch bei Schiller sind die vielen Sentenzen kein Zeichen seiner inneren Klarheit, sondern vielmehr ein Beweis, daß der Dichter das Bedürfniß fühlte, die Dinge durch solche einzelne Blicke sich selbst erst deutlich zu machen. — Einzelne Sentenzen sind also gerade ein Beweis von dem Mangel der echt contem=

plativen Stimmung. Der Standpunkt der Betrachtung giebt ganze Reihen von Gedankenverbindung; so die Chöre des Sophokles, besonders in den beiden Oedipus und der Antigone, die fast alle dialektisch sind und sich mit ruhiger Betrachtung über das Ganze der Handlung verbreiten. Bei Shakspeare finden wir diese Art der Gedankenverknüpfung besonders in den Selbstgesprächen (z. B. im Hamlet), die oft bei neueren Dichtern die Stelle des Chors vertreten.

Der Witz findet die Kunst schon innerhalb der Wirklichkeit des gemeinen Lebens, in sofern jene die Entfaltung der Idee in ihre Gegensätze ist. — Fassen wir die Wirklichkeit in ihrer Mannichfaltigkeit und Unbestimmtheit auf, so läßt sich mit ihr alles thun, was die Kunst zu thun berufen ist; wird aber die Wirklichkeit gleich in ihren erschöpfenden Gegensätzen erkannt und diese durch Verbindung vernichtet und in die Idee versenkt, so entsteht der Witz.

Die Kunst kann die Gegensätze nicht auffassen wie der gemeine Verstand, der sie immer nur zum Theil sieht und, indem er nur stufenweise übergehend verfährt, nie ein Ganzes hervorbringt. Die Kunst setzt ursprüngliche Einheit der Gegensätze der Wirklichkeit voraus, zu deren Entwickelung sie uns nothwendig zeigen muß, wie Allgemeines und Besonderes nur die Entfaltung der einen Idee seien; dies geschieht in der Betrachtung. Sie kann uns aber auch im Gegentheil die ganze Wirklichkeit durch Zusammenfassen, Aufheben und Versenken der Gegensätze in die Idee als etwas Nichtiges zeigen; und dies geschieht im Witze, welcher daher nur durch Widerspruch möglich ist. Es giebt jedoch auch Widersprüche für den gemeinen Verstand, durch

welche die Idee in bloße Beziehungen aufgelöst wird und die daher außerhalb der Idee und der Kunst liegen.

Man erklärt den Witz gewöhnlich als die Fähigkeit, leicht Aehnlichkeiten aufzufinden, — eine Fähigkeit des bloßen gemeinen Verstandes. Man meint, die Dinge brauchen durch den Witz nicht nach wesentlichen Merkmalen vereinigt zu werden, sondern die Merkmale seien hier bloß äußere, durch die Wahrnehmung aufgefaßte. Allein wenn es sich auch so verhielte, so müssen doch die Merkmale durch den gemeinen Verstand verglichen und auf einander bezogen werden. Dies ist daher nichts als ein Spiel mit dem logischen Verfahren, das nur etwas Belustigendes, nie etwas Künstlerisches sein kann. In der Fertigkeit, Aehnlichkeiten aufzufinden, liegt also nicht der echte Witz, der nicht denkbar ist ohne Bewußtsein der ursprünglichen Einheit.

Der Witz findet nicht bloß die vorhandenen Gegensätze auf, sondern erkennt sie als Modificationen der inneren Einheit der Idee. Er nimmt sie als solche als nichtig wahr, und dennoch zugleich als die wahren Gegensätze, in welche sich die Idee verliert und durch welche sie in der Wirklichkeit sich offenbart. Es muß also ein Widerspruch zwischen Idee und Existenz überhaupt beim Witze zu Grunde liegen, aber zugleich das Gefühl ihrer wesentlichen Einheit. Daher ist der Eindruck, welchen der Witz hervorbringt, so mannichfaltig, und daher bewirkt er eine innere Erholung, eine Stärkung in dem Leben der Idee in uns.

Man muß den Witz in seinem hohen Werthe erkennen und achten, aber ihn von Spaßmacherei und Vorwitz wohl unterscheiden. Der Verstand lernt leicht Gegensätze

und Widersprüche willkürlich aufzufassen und zu vereinigen. So entsteht der Nicht-Witz, womit etwas Trockenes, Leeres verbunden ist und bei dessen langer Fortsetzung man sich unaussprechlich leer und hohl findet. Ein solcher Witz hat in der Regel zugleich ein anderes Interesse; er ist entweder zugleich Spott, oder er ist liederlich und erregt gemeine Begierden. Es giebt jedoch auch eine ganz neutrale Spaßmacherei, die Gewohnheit des Witzelns, mit Mangel an Gefühl für das Schöne verbunden. Nur bei völliger Entfremdung der Phantasie ist es möglich, sich so mit dem Verstande auf die willkürliche Trennung und Verbindung der äußeren Merkmale zu richten.

Was wir unter Witz verstehen, ist nichts anders, als das künstlerische Genie überhaupt, nur auf einem bestimmten Standpunkte. Das plötzliche Zusammenfallen der Gegensätze ohne Mittelglied unterscheidet den Witz vom gemeinen Verstande, der nur durch Mittelglieder verbinden kann. Dieses plötzliche Uebergehen ist zwar Eigenthümlichkeit der Kunst überhaupt, fällt uns aber beim Witz besonders auf, weil wir auf diesem Standpunkte die Wirklichkeit ganz als solche allein auffassen, was nur von dem Standpunkte des künstlerischen Verstandes aus möglich ist. Die Gegensätze werden erst als ganz wirkliche aufgefaßt, und dann offenbart sich auf einmal ihre Einheit in der Idee.

Man darf den Witz nicht urgiren, d. h. die verbundenen Stoffe nicht weiter vergleichen, als unter dem Gesichtspunkte des Witzes. Diese Vorschrift hat darin ihren Grund, daß alles, was der gemeine Verstand für wesentliche Merkmale hält, nur relative Bestimmungen sind, während gerade

das, was die Dinge in der Idee verbindet und worin die Idee sich ausdrückt, für den gemeinen Verstand oft das Ansehen von bloß zufälligen äußerlichen Kennzeichen hat.

Wir können zweierlei Arten des Witzes unterscheiden. Die Idee kann 1) als Princip der Wirklichkeit angesehen werden; so entsteht ein Witz von ganz allgemeinem Charakter. Oder der Witz kann 2) von bloß einzelnen Bestimmungen der besonderen Erscheinung ausgehen, diese verknüpfen und zur Idee erheben. Die erste Art ist der Witz im Großen, die zweite der niedere Witz. Jener höhere Witz läßt sich mit der bildenden Phantasie und der Sentimentalität, der niedere Witz mit der sinnenden Phantasie und der sinnlichen Ausführung vergleichen.

Der höhere Witz ist das Princip ganzer Kunstwerke. Er faßt die Idee unter einem bestimmten Begriff als Princip der Wirklichkeit auf, in welches diese zurückfällt, und findet sich besonders bei den Neueren, namentlich bei Cervantes und Shakspeare. So herrscht in Cervantes Don Quixote eine große Idee des gesammten Mittelalters, das Ritterthum; kein abstracter Begriff, sondern nur die besondere Gestaltung einer höchst erhabenen Idee. Dieser Begriff als Darstellung der Idee wird nun in seinen Widersprüchen in der Wirklichkeit aufgefaßt und erscheint uns auf der einen Seite als etwas höchst Edles und Vortreffliches, das aber in der Wirklichkeit nie ganz zu Stande kommt; und auf der andern Seite als ein Trieb des gemeinen Lebens, der sich bloß in besonderen Aeußerungen entwickelt und wegen seiner eigenthümlichen Richtung in Leidenschaft und aus dieser in wahre Narrheit sich verwandelt. Der wunderbare Widerspruch von Narrheit und Tugend in

dem Charakter des Helden macht das Werk so witzig. Beides hebt sich unaufhörlich auf, und in der Zerstörung ist überall die Grundidee lebendig, um so schöner, je mehr sich die Wirklichkeit darin vernichtet. — Dieser Witz ist komisch; es kann aber auch einen tragischen Witz in diesem großen Sinne geben. So ist in Shakspeare's Hamlet und Macbeth das Ganze auf dem Standpunkte des Witzes zu fassen. Auch hier sind die Gegensätze so schroff, daß ihre Auflösung uns eben so überrascht, hier aber zugleich erschreckt.

Der niedere Witz faßt die besonderen mannichfaltigen Erscheinungen zusammen und erhebt sie in die Idee, so daß sich diese überall im Besonderen zeigt. Er pflegt mit jenem großen Witze verbunden zu sein, kann aber auch allgemeine Bedeutung erhalten, wenn ihm ein Begriff zu Grunde liegt, der selbst schon an sich den Gegensatz der Wirklichkeit enthält und daher eine falsche Verknüpfung hervorbringt. Dies zeigt sich bei Aristophanes, dessen Witz immer niederer Witz ist, welcher sich aus der in die gemeine Erscheinung hineingearbeiteten Darstellung des Besonderen ergiebt, wobei durch die Beziehung auf einen Begriff Widersprüche entstehen müssen. Man muß sich aber dabei zugleich eine Weltordnung denken, in welcher diese Gestaltung des Besonderen die richtige wäre und sich mit dem Begriffe in die Idee aufhöbe. Aristophanes Witz besteht daher immer in der sinnlichen Ausführung, und dieser liegt eine ganz verkehrte Weltordnung (Vögel, Wolken u. s. w.) zu Grunde, wo diese sinnliche Erscheinung die richtige ist und ihre Bedeutung hat. Dadurch entsteht der Gegensatz, der fähig ist, sich in die Idee aufzulösen, was ohne jene Voraussetzung nicht möglich wäre. Diese phantastischen Weltordnungen

sind nicht bloß willkürlich fingirt, sondern müssen von selbst entstehen, sobald die sinnliche Seite so die Oberhand gewinnt, daß sie sich abgesondert von Begriffen darstellt, wo sie denn sich selbst Begriffe bilden und sich eine eigene Welt gestalten muß. Es ist also hier umgekehrt, wie in dem höheren Witze.

Wir haben nun die Beschaffenheit des Verstandes auf den früheren Standpunkten zu betrachten. — Auch eine bildende und sinnende Phantasie kann es nicht geben ohne Verstand; denn die Uebergänge der Entgegengesetzten sind nicht anders zu bewirken, als durch den Verstand, der mithin in jeder Richtung der künstlerischen Thätigkeit enthalten sein muß. Nur durch das Ueberwiegen des einen oder des anderen der verbundenen Elemente unterscheiden sich Phantasie und Sinnlichkeit. — Hier aber kann weder die Betrachtung, noch der Witz auf das innerste Wesen der Verknüpfung gehen; sondern beide müssen nur verhüten, daß eine solche Schöpfung der Phantasie sich nicht in ganz einzelne Gegenstände verliere. Daher erscheinen Betrachtung und Witz hier nur wie von außen her und mehr abgesondert als Reflexion mit der künstlerischen Darstellung verbunden.

So finden wir bei Aeschylus einen bitteren, scharfen und heftigen Witz, der ein Zeichen ist, daß die Idee nicht bis in die Wirklichkeit durchgedrungen, sondern auf dem Wege dazu begriffen ist; daß sie sich selbst schafft und um dies durchzusetzen, die Gegensätze der Erscheinung bekämpfen muß. Derselbe Kampf äußert sich in der sinnenden Phantasie bei Dante auf ähnliche Weise.

Auch auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit kann der

Verstand nicht entbehrt werden. Die Betrachtung ist für die sinnliche Ausführung unentbehrlich, wenn diese auf das Allgemeine bezogen werden soll; der Witz, wenn die Mannichfaltigkeit der Erscheinung in einen Gedanken zusammengefaßt werden soll. Daher bedarf besonders der Humor des Witzes.

Man darf den **künstlerischen Verstand** nie mit der gemeinen Reflexion verwechseln, die nur theilweise, unvollkommene Verknüpfungen hervorbringt. Mit dem größten Unrecht haben neuerlich Manche, besonders die Nachahmer Göthe's, das dürre Raisonnement als das Zeichen der Kunst angesehen. Bei diesem falschen, aufgedrungenen Verstande aber erkennen wir immer das untergeordnete Interesse für besondere Zwecke. Nichts ist der wahren Kunst mehr zuwider, als die Voraussetzung eines Verstandesbegriffes, an welchen dann die Reflexion geknüpft ist; die herrschende Weise der Reflexion in unsern bürgerlichen Schauspielen und Romanen. Das Wuchern dieser Poesie ist ein schreckliches Zeichen der Zeit. Es beweist die Neigung der Menschen, sich von allem, was sie an das innere Wesen erinnern könnte, zu befreien und im Gemeinen zu luxuriren.

Durch alle drei Standpunkte des künstlerischen Geistes gehen zwei Richtungen hindurch, die zwar immer vereinigt sein müssen, jedoch so, daß die eine, oder die andere überwiegt. Diese Richtungen, auf welche jene drei Standpunkte bezogen werden müssen, sind die Natur und die Individualität.

In der Naturpoesie ist die ganze Idee in der Existenz symbolisch enthalten. Der allgemeine Begriff schafft sich selbst seine Existenz, und der Künstler ist nur Werkzeug

des Begriffes. Daher setzt diese Poesie eine gegebene vollendete Welt der Schönheit voraus, und der Künstler findet den Stoff in sich, in dem Standpunkte selbst, auf welchem er im Verhältniß zur Welt und zur Gottheit steht. Der Künstler selbst ist hier in die ursprüngliche Einheit verloren, und braucht nicht von der Wirklichkeit anzufangen, um sie auf die Idee zu beziehen. Er ist mithin auf dieser Stufe nicht eigentlich individuell schaffend, sondern bloßes Werkzeug, durch welches das Ewige, der geistige Zustand der gesammten Zeit hindurch wirkt. Daher rührt das durchaus Nationale dieser Künstler, der gemeinschaftliche Schatz ihrer Darstellungen: die Mythologie und Heroenwelt, als ein für allemal gegebener und damit vorbereiteter Stoff. Die Alten konnten daher ihre Mythologie nicht willkürlich behandeln. Nur die Künstler, die in dem Verständniß des wahren Inneren der Kunst schwankten, fingen an, mythische Stoffe willkürlich zu verändern, oder Eigenes zu erfinden. Als Beispiele können in dieser Hinsicht Euripides, Agathon und andere spätere Dichter genannt werden.

Die einzelne Thätigkeit des Künstlers bestand in jener Periode nur darin, etwas an sich schon als feststehende Form, Vorausgesetztes, Ewiges zu wiederholen. Dies nannten die Alten *μίμησις*, wofür wir den Ausdruck Darstellung gebrauchen sollten. Die freie Erfindsamkeit gehört nicht nothwendig zur künstlerischen Thätigkeit. In der Kunst kann die Erfindung oder das Schaffen überhaupt nur eine Darstellung dessen sein, was in der Idee schon ewig da ist. So vereinigen sich die Ansichten über freie Erfindung und Naturnachahmung. Wo die Idee auftritt, tritt sie ganz auf, und wird eine wahre Schöpferkraft, die undenkbar ist, wenn

nicht die Idee schon gegenwärtig und lebendig wirkend ist. Das Schaffen bringt nur das hervor, was an sich in der Idee schon existirt. — Bei dieser Naturpoesie ist mithin gerade die Voraussetzung des ewig Existirenden durchaus nothwendig und das Schaffen ist nur eine Wiederholung.

Auf dem Standpunkte der Phantasie ist hier immer das Bilden über das Sinnen überwiegend. Da die Form der Idee schon vorausgesetzt ist, so muß die bildende Thätigkeit wirken, die unter begrenzter Gestalt darstellt. Die alte Kunst erscheint so vollkommen ausgeführt und charakteristisch, weil die ursprüngliche Idee vorher vollkommen bestimmt sein muß, wenn sie in die Wirklichkeit eingehen soll. — Auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit ist die sinnliche Ausführung überwiegend. Diese Kunst kann nur schaffen, was schon im ewigen Begriffe gegenwärtig war; der Künstler muß daher in dem sinnlichen Gegenstande die Idee selbst schon als gegenwärtig erkennen, und jedes einzelne Ding muß als ewig bestehend vorausgesetzt werden. Die Kunst der Alten setzt eine höhere Welt der Idee mit ewigen Urbildern voraus, die aber nicht leere Ideale, oder abstracte Begriffsformen sind. — Auf dem Standpunkte des Verstandes überwiegt die Betrachtung, die schon eine gegebene Idee voraussetzt, dagegen der Witz von der Wirklichkeit ausgeht.

Nähmen wir aber an, daß alle diese besonderen Eigenthümlichkeiten sich ganz unvermischt mit dem Gegentheile in der alten Kunst fänden, so wäre dies etwas sehr Einseitiges. Erst durch den Uebergang in das Entgegengesetzte wird die Kunst vollkommen. Dies bewährt sich an den größten Künstlern, bei denen wir immer diese Universalität

bemerken, wenn gleich die Kunstthätigkeit eine bestimmte Richtung nehmen muß. — Welches tiefe Nachsinnen herrscht z. B. in dem Oedipus bei Kolonos des Sophokles! und dennoch trägt dies Werk den Charakter der bildenden Phantasie. Die nationale Ideenwelt ist auch hier vorausgesetzt; aber die Ausbildung erreicht den höchsten Gipfel, und geht dadurch in die Sphäre der Betrachtung über. So verbindet sich hier die höchste Reife des Antiken mit dem entgegengesetzten Standpunkte. — Auch bei den Werken der Sinnlichkeit in der alten Kunst finden wir die wahre Reife erst, wenn der Humor als Uebergangspunkt hervortritt. Diese humoristische Stimmung herrscht in den echt urbanen, sinnlich-humoristischen Dichtern der Alten.

Die Poesie der Individualität unterscheidet sich durch das Vorherrschen der entgegengesetzten Standpunkte. In der Phantasie ist hier die sinnende Thätigkeit überwiegend. Ersonnen werden soll jedoch auch hier nichts; die Erscheinung wird nicht als gemeine Erscheinung aufgefaßt, sondern mit Voraussetzung der ihr inwohnenden lebendigen Idee. Durch das Wahrnehmen der Idee in ihr muß die Wirklichkeit umgestaltet werden, um als Ausdruck der Idee zu erscheinen. Der Künstler muß die Idee in der besonderen Beziehung schaffen; er muß das Wirkliche zum Ausdruck der Idee umbilden und mithin diese unter einem besonderen Begriff auffassen. Dieses künstlerische Wirken bezeichnen wir am besten mit dem Ausdrucke der Schilderung, welche mithin der Darstellung entgegengesetzt ist.

Die Schilderung ist das Abbilden der Wirklichkeit in einer gewissen Beziehung auf einen bestimmten Begriff. Das Schildern kommt vorzugsweise der Malerei, das Dar-

stellen der Bildhauerei zu; jenes ist der Charakter der neueren Poesie, in welcher Alles sich auf der Seele des Künstlers spiegeln muß. Wir dürfen dies aber nicht das Subjective nennen, so wenig wir das Charakteristische der alten Kunst durch die Benennung des Objectiven bezeichnen dürfen. Beides sind ganz empirische Ausdrücke. Auf dem Spiegel der durch einen bestimmten Begriff afficirten Seele des Künstlers stellen die Gegenstände sich eben so objectiv dar, wie in der alten Kunst; daß aber diese Gegenstände sich auf den inneren Begriff beziehen müssen, und bloß in dem Momente dieser Beziehung aufgefaßt werden, dies macht die Schilderung aus.

Daher muß ein neuerer Künstler seine ganze künstlerische Welt gleichsam erst erfinden; er muß sich ein eigenes Weltall entwerfen, und die Wirklichkeit nach dem Begriff umbilden, um sie auf denselben zu beziehen. So sehen wir es bei D a n t e. Durch dieses Schaffen des eigenen Standpunktes, welches der neueren Kunst eigenthümlich ist, wird jedoch Nationalität und Zeitgemäßheit nicht ausgeschlossen. Es kommt hier wesentlich auf die in der Zeit herrschende Art zu fühlen und zu denken an, wie bei den Alten auf die vorausgesetzte Welt der Idee. Wo keine Uebereinstimmung in gewissen Begriffen und Ideen vorhanden ist, kann sich keine Kunst bilden. So ist in der s p a n i s c h e n P o e s i e die ganze Welt des Denkens und Fühlens vorausgesetzt unter den Begriffen der Ehre, Religion, Liebe u. s. w. Ohne eine solche mehr oder weniger scharf bestimmte Gemeinsamkeit der Idee kann die Kunst nicht aufkommen.

Auf dem Standpunkte der P h a n t a s i e überwiegt in der Poesie der Individualität die sinnende Thätigkeit; auf

dem der **Sinnlichkeit** das Rührende, oder der Humor, indem die wirkliche Erscheinung in ihrer Beziehung auf das Gemüth aufgefaßt werden muß. Auf dem Standpunkte des **Verstandes** muß der Witz überwiegen, nicht bloß im Kleinen, sondern im Ganzen durch Beabsichtigung bestimmter Effecte. Der **Effect** entsteht bei den Alten von selbst aus der Einheit des Begriffes mit dem Besonderen in der Phantasie; bei den Neueren muß der Effect erst bewirkt werden. Diese Beabsichtigung des Effectes ist der neueren Kunst ganz eigenthümlich, und zeigt, wie in der Praxis der Witz überwiegt.

Phantasie und Sinnlichkeit sind die Fäden, durch welche die Kunst mit der Wirklichkeit verknüpft ist, und die sich im Verstande vereinigen. Es ist aber mit dieser Vereinigung immer ein Zwiefaches verbunden: 1) die Idee muß sich offenbaren, indem sie selbst in die Wirklichkeit übergeht; so geschieht es in der Betrachtung und dem Witze; 2) durch die Entfaltung der Idee in der Betrachtung und durch die Aufhebung ihrer Gegensätze im Witze wird die Idee zugleich selbst aufgehoben; ihre Offenbarung ist nothwendig zugleich ihre Aufhebung in der Wirklichkeit. Die Idee als reine Thätigkeit muß darum in ihrem eigenen bloß in sich gegründeten Leben nur desto herrlicher erscheinen.

Diesen Mittelpunkt der Kunst nun, in welchem die vollkommene Einheit der Betrachtung und des Witzes zu Stande kommt, nennen wir, in sofern er in der Aufhebung der Idee durch sich selbst besteht, die **künstlerische Ironie**. Sie macht das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben aus; denn sie ist die Verfassung des Gemüthes, worin wir erkennen, daß unsere Wirklichkeit nicht sein

würde, wenn sie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber eben darum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht. Die Wirklichkeit gehört freilich nothwendig zur Existenz der Idee; aber damit ist immer zugleich die Aufhebung derselben verbunden.

Gewöhnlich nennt man das Negative in dieser Gemüthsstimmung, den Untergang der Idee, Ironie; daß die Idee sich als reine Thätigkeit offenbare, nehmen wir durch unsere Einheit mit der Idee wahr und dies sei die Begeisterung; dagegen wir in der Ironie uns der Idee entgegengesetzt fühlen. In der Kunst aber sind Begeisterung und Ironie eins und dasselbe und unzertrennlich.

Mit jeder Wahrnehmung des Göttlichen ist nothwendig das Gefühl unserer eigenen Nichtigkeit verbunden. So verhält es sich in der Religion, wo in diesem Gefühle der Nichtigkeit die Demuth oder Selbstverleugnung besteht, die von dem Glauben im höheren Sinne untrennbar ist. Eben so sind Begeisterung und Ironie untrennbar, jene als Wahrnehmung der göttlichen Idee in uns, diese als Wahrnehmung unserer Nichtigkeit, des Unterganges der Idee in der Wirklichkeit.

An die gemeine Existenz geknüpft, würde die Ironie unmittelbar dadurch aufhören, Ironie zu sein. Entfernt sie sich von der Begeisterung, so ist sie nicht Ironie mehr, sondern setzt sich dem Wesentlichen direct entgegen. Hielte aber im Gegentheil die Kunst bloß an der Begeisterung fest ohne Ironie, so daß sie sich an eine besondere Gestaltung der Idee anschlösse und diese in die Wirklichkeit verpflanzte, so würde sie auch hiermit aufhören, Kunst zu sein. Allerdings verwandelt sich die Idee in besondere Begriffe; aber sie

muß sich immer zugleich in der Wirklichkeit auflösen; sie muß sich in dem besonderen Momente zugleich in ihrer Universalität offenbaren, was ohne Ironie nicht möglich ist.

Die Kunst erreicht ihren Zweck um so vollkommener, je mehr darin Ironie und Begeisterung verschmolzen sind. Diese Einheit giebt sich an einer überirdischen Gewalt kund, welche solche Kunstwerke ausüben, denen sie zukommt. Solche ungeheuere Erscheinungen sind das wahrhaft Classische in der Kunst, die eigentlichen Mittelpunkte derselben, die immer als welthistorisch erscheinen. Solche Erscheinungen sind in der alten Poesie vorzüglich Sophokles, in der neueren Shakspeare, bei deren Werken man sich von dem Geiste der Welt selbst ergriffen fühlt. Hier offenbaren sich Ironie und Begeisterung in ihrer vollkommensten Durchdringung, und beherrschen selbst diejenigen auf unbegreifliche Weise, die ein Kunstwerk nach ganz andern Gesichtspunkten zu betrachten gewohnt sind.

Bei anderen Werken, in welchen jene Durchdringung nicht so vollkommen ist, lassen sich mehr äußere Kennzeichen der Ironie finden. Ein solches Kennzeichen ist die Empfindung, daß das Kunstwerk nicht das Wesentliche sei, sondern nur die Hülle der inneren Idee. Der gemeine Verstand wähnt daher leicht, das Kunstwerk sei bloß Nachahmung eines höheren Vorbildes, besondere Darstellung eines Ideals. Wir nehmen aber vielmehr im Kunstwerke die Gegenwart der Idee zugleich als ein Nichtiges wahr, indem die Idee sich in der Wirklichkeit desselben aufreibt und vernichtet. Daher erscheint das Kunstwerk als etwas, um das es eigentlich nicht zu thun ist, als die Hülle eines inneren Geheimnisses, als die Erscheinung eines Wesens. Dies ist ein

Kennzeichen der wahren Ironie; sobald wir hingegen merken, daß es dem Künstler nur um das Werk selbst zu thun war, befinden wir uns in der Sphäre des Interessanten.

Damit hängt die Forderung zusammen, daß der Künstler immer über seinem Werke stehen muß, indem er das Bewußtsein hat, sein Kunstwerk sei etwas Göttliches, aber zugleich etwas Nichtiges. Wir müssen erkennen, es sei dem Künstler mit seinem Werke nicht Ernst, das Wort im gemeinen Sinne genommen, wo es die Richtung auf einen besonderen Zweck bezeichnet. So ernsthaft auch seine Begebenheiten, vom Standpunkte des gemeinen Lebens aus betrachtet, sein mögen, wir müssen dem Künstler anmerken, daß es ihm gleichwohl nicht Ernst damit ist, weil sein Verfahren nicht in relativen Beziehungen besteht, sondern sich einzig und allein auf die Idee bezieht. Daher die Heiterkeit des Künstlers, seine Gleichgültigkeit gegen die Besonderheit der ernsthaftesten, ja gräßlichsten Begebenheiten, welche Empfindung sich dann auch dem Betrachter des Kunstwerkes mittheilt, dessen Gefühle sich in die größte Ruhe und Heiterkeit auflösen. Der künstlerische Trost beruht auf der Anschauung, daß auch das Größte, das Herrlichste, wie das Furchtbarste, in der Wirklichkeit nichts ist vor der Idee. In diesem Sinne muß der Künstler über seinem Werke stehen und dasselbe, in sofern es Wirklichkeit ist, tief unter sich sehen. Dieser erhabene Standpunkt zeigt sich besonders darin, daß der Künstler im vollen Bewußtsein der Nichtigkeit seiner Schöpfung diese dennoch mit der größten Liebe vollendet; ja sie gerade deswegen mit solcher Liebe ausführt, weil er sie als Opfer der Idee dem Untergange weiht. Man

denke nur an Homer und Achilles, an das Lied der Nibelungen und den Siegfried.

Die Ironie ist keine einzelne, zufällige Stimmung des Künstlers, sondern der innerste Lebenskeim der ganzen Kunst. Man hüte sich daher, einen untergeordneten Standpunkt der Ironie gelten zu lassen, oder es für Uebermuth des Künstlers zu halten, wenn er die Gesetze des gemeinen Lebens, z. B. die moralischen, verwirft. Die Ironie hat die Welt vor sich, wie sie dem höchsten Bewußtsein erscheint, wenn dieses die Idee als wirklich auffaßt.

Die falsche, scheinbare, gemeine Ironie entsteht aus Reflexionen des gemeinen Verstandes, und kann zwiefach gedacht werden. Sie kann 1) die bloße Erscheinung auffassen und dieselbe dadurch in ihrer Nichtigkeit darstellen, daß sie ihr einen besonderen Werth verleiht, ihr höhere Begriffe beilegt, wodurch ein Contrast bewirkt wird; 2) kann sie sich an allgemeine wesentliche Begriffe anheften, diese darstellen, wie sie im gemeinen Leben in der Unvollständigkeit der Erscheinung versinken, und dadurch die Begriffe selbst um ihre Bedeutung bringen. Beide Arten der falschen Ironie entstehen aus dem Widerspruche des gemeinen Lebens mit sich selbst, in sofern dasselbe einerseits unvollkommene mannichfaltige Erscheinung, anderseits Begriff ist.

Die Ironie, welche dem Mannichfaltigen einen höheren Begriff mittheilt, um die Nichtigkeit desselben zu zeigen, kann allerdings der Kunst dienen, besonders dem Humor, bei der Ausführung des Einzelnen und Mannichfaltigen. So finden wir sie oft bei Jean Paul. Aber sie kann nur Dienerin der wahren Ironie sein, durch welche diese bis in die äußersten Enden der wirklichen Erscheinung ver=

breitet wird. So angewendet kann diese Ironie unschuldig sein; ist aber ihr Zweck nur, das Gemeine durch Anklebung höherer Begriffe lächerlich zu machen, so entsteht gemeine Spaßmacherei, ein Spiel der niederen Einbildungskraft, das ohne allen Werth für die Kunst ist.

Noch bedenklicher ist die zweite Art der scheinbaren Ironie, wo wesentliche Begriffe aufgefaßt werden, und, indem gezeigt wird, wie sie in der Wirklichkeit Unvollkommenheiten ausgesetzt sind, auch das Leben der Begriffe selbst zweifelhaft gemacht wird. Dies ist eine gefährliche Ironie, die in moralische Spötterei ausartet und dadurch für das Sittliche, wie für die Kunst verderblich wird. Es ist die Stimmung, in welcher man meint, daß es mit nichts, was auf das Schöne und Edle Bezug hat, dem Menschen Ernst sein könne. Die Begriffe werden als abstracte anerkannt, ihr Dasein aber in der Wirklichkeit geleugnet. Wenn diese Ironie die Anerkennung der Begriffe in abstracto als Rechtfertigung für sich anführt, so ist dies eine verrätherische Ausrede und eitle Selbsttäuschung. Haben die höheren sittlichen Begriffe wirkliches Leben, so müssen sie sich auch in der Wirklichkeit darstellen und ausdrücken. Spricht man dem Begriffe die Existenz ab, so wird er zum leeren Schema der Abstraction. — Durch eine große Verirrung haben gleichwohl viele Neuere solche Ironie liebenswürdig gefunden; allein es ist hier nicht von Nachsicht mit den Schwächen Einzelner, sondern mit denen der menschlichen Natur überhaupt die Rede, und diese ist immer abscheulich. Wer solche Ironie übt, leidet an gänzlicher Verkehrtheit der Einbildungskraft, an einer ästhetischen Krankheit.

Die bedeutendsten Beispiele solcher Spötterei sind Lu-

cian, und in neuerer Zeit Wieland. Lucian ist sittlich noch weit mehr zu tadeln, als Wieland. Er geht von der Voraussetzung aus, es gebe bei den Menschen nichts Rechtschaffenes, ernstlich Sittliches, welche Annahme auf eine innere Verkehrtheit und Verderbniß deutet, die verabscheuungswürdig ist. Wieland's Ironie beschränkt sich ungeachtet seiner Vielschreiberei, die überhaupt nicht selten ein Beweis von Mangel an Ideen ist, immer auf einen und denselben Punkt. Alle seine Schriften enthalten nur die beständig wiederholte Lehre, daß das Leben für die Tugend und für das Große im Menschen immer kränkliche Selbsttäuschung sei, und der Mensch, je höher er strebe, nur um so tiefer in die Sinnlichkeit hinabfalle. Am deutlichsten tritt diese Lehre im Agathon und Aristipp hervor.

Die echte Ironie setzt das höchste Bewußtsein voraus, vermöge dessen der menschliche Geist sich über den Gegensatz und die Einheit der Idee und der Wirklichkeit vollkommen klar ist. In der Naturpoesie aber findet immer ein mehr unbewußtes Streben statt, dagegen die Poesie der Individualität die Form der Beziehung vorwalten läßt und danach den Stoff behandelt. Es fragt sich nun, ob die Ironie bei beiderlei Künstlern, in dem symbolischen und allegorischen Bestreben, auf gleiche Weise vorhanden ist.

Wenn der symbolische Künstler Allgemeines und Besonderes durch das Symbol in eine Thatsache verbunden hat, so muß er auch das Verhältniß zwischen Idee und Wirklichkeit nur in dem Momente des Symbols, in der Thatsache auffassen, die er symbolisch dargestellt hat. Das Bewußtsein wird also hier durch den Stoff bedingt sein und in diesem selbst hervortreten. Dieser Stoff aber hat immer

zugleich eine ganz allgemeine Bedeutung, da die Idee in seinem Gegensatz immer die reine Thätigkeit ist. Der besondere Stoff muß sich daher zum Allgemeinen erheben, worin zugleich die Einsicht in das allgemeine Verhältniß der Wirklichkeit zur Idee liegt. Werke des Alterthums, die uns auf diesen allgemeinen Standpunkt stellen, sind die vollkommensten. Dergleichen finden wir besonders in den alten Tragikern, vor allem bei Sophokles, und zwar am vollendetsten im Oedipus bei Kolonos, wo die bestimmte Fabel zugleich das allgemeine Verhältniß zum Bewußtsein bringt.

Die allegorische bewußte Ironie muß hinwiederum unbewußt und symbolisch werden, weil sie die verbundenen Thatsachen als typisch für diesen bestimmten Standpunkt darstellen muß, wodurch sie welthistorisch werden und Bedeutung für das Universum erhalten. Diese Erscheinung, daß die bewußte Ironie zugleich eine unbewußte wird, indem sie sich ganz in dem bestimmten Stoffe erschöpft, finden wir am meisten bei Shakspeare, vorzüglich in seinen historischen Tragödien, während die psychologischen zu sehr auf den ganz einzelnen Fall gehen und zur Beziehung des Besonderen auf das Allgemeine die Reflexion zu Hülfe nehmen müssen. In diesen findet sich daher keine so unbewußte Ironie; sie wird im Einzelnen mehr bewußt, wovon Hamlet das deutlichste Beispiel giebt. In der Thatsache selbst aber, im ganzen Umfange der Handlung liegt die Ironie als unbewußte in den historischen Stücken und in einigen Lustspielen, welche die sinnliche Welt ganz objectiv darstellen, der sinnlichen Ausführung sich nähernd.

Einen dritten Moment, worin das Bewußte und Un-

bewußte der Ironie ganz zusammenfiele, giebt es nicht. Es wird immer eine Richtung als herrschende zu unterscheiden sein. An sich denkbar ist die Einheit der Gegensätze allerdings; ob aber in der Wirklichkeit ausführbar, ist eine andere Frage. Wer sich dieser Idee genähert hat, ist Michael Angelo, der die Gegensätze der alten und neuen Kunst in seinen Werken vereinigt. Allein zur Entscheidung der Frage, ob er diese Vereinigung ganz erreicht, würde ein tiefes Studium aller seiner Werke erfordert werden.

2. Von der Kunst im engeren Sinne.

Wir verstehen unter dem Ausdruck Kunst hier nicht das Technische, sondern die künstlerische Thätigkeit überhaupt, nur von der andern Seite angesehen als Abgeschlossenheit des künstlerischen Wirkens in dem Stoffe. Diese muß im Wesentlichen dasselbe enthalten, was die künstlerische Thätigkeit in der Idee enthält, welche jedoch in dem Kunstwerke noch unter andern Verhältnissen und Bestimmungen erscheint. — Für das Kunstwerk müssen dieselben drei Standpunkte unterschieden werden, wie für die Poesie der Kunst, nämlich: Phantasie, Sinnlichkeit und Verstand.

In Rücksicht auf die Phantasie soll das Kunstwerk einen wirklich gewordenen Begriff enthalten. Dazu ist nöthig, daß der Begriff die Wirklichkeit nicht bloß rein aus sich schöpft, sondern zugleich als prädestinirt betrachtet wird. Ein wesentliches Erforderniß ist daher, daß der Begriff und seine Wirklichkeit einander erschöpfen, nicht einander voraussetzen, und Bedeutung und Wahrheit ganz Eins sind. Dies muß natürlich unter verschiedenen Modificationen stattfinden, je nachdem das bildende, oder das sinnende Be-

streben vorherrscht; dieser Unterschied aber kann in Hinsicht auf das allgemeine Gesetz kein wesentlicher sein. Die Wahrheit muß nicht Nachahmung der gemeinen Natur, sondern Wirklichwerdung der Idee sein; nie darf die gemeine Wahrheit die Bedeutung unterdrücken. Auf der andern Seite aber darf dieselbe auch keine bloß chimärische sein; die wahre Bedeutung muß ihre Wirklichkeit mit sich führen. Das Wesen besteht also hier in vollkommener Verschmelzung der Wahrheit mit der Bedeutung.

Auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit findet dasselbe Verhältniß statt. Allein was dort Wahrheit hieß, heißt hier mehr Treue, da hier die Mannichfaltigkeit in ihrer Zerstreutheit aufgefaßt wird; was dort Bedeutung, heißt hier künstlerisches Gefühl oder Stimmung. Die Treue muß der künstlerischen Stimmung untergeordnet sein; diese aber darf hinwiederum nicht in der Luft schweben, sondern muß sich mit Treue an die Wirklichkeit anschließen.

Zur Treue gehört vorzüglich das Costume, d. h. die besonderen Bestimmungen, welche die vorgestellte Sache oder Begebenheit durch räumliche oder zeitliche Individualität erhält. Nicht bloß in dem ganz Aeußeren, der Tracht, Architectur u. s. w. besteht das Costume, sondern auch in dem ganzen Charakter der Darstellung, dem Styl der Sprache, der Art und Weise der Gesinnungen. Das Costume ist immer etwas Unvollständiges, wenn es nicht nach der Beziehung der besonderen Erscheinungen auf den Standpunkt des Künstlers, auf die Sinnesart, die dem Künstler als solchem zukommt, gewählt wird. Wenn der Künstler das Costume absolut nimmt als bloße Nachahmung der Wirklichkeit, so geht der Geist der Kunst verloren.

Das Costume wird durch zu große Wahrheit wieder unwahr; denn der Künstler kann sich nur mit Willkür in eine fremde Individualität versetzen; daher denn das sklavisch treue Costume immer das eigentlich affectirte wird. Der Schauspieler wird sich z. B. in den allzufremdartigen Trachten nie recht zu benehmen wissen. Jedoch fühlen wir bei dem gelehrten Costume des Aeußern diese Affectation nicht in dem Grade, wie bei dem Costume des Inneren, der ängstlichen Nachahmung einer bestimmten Sprache und Sinnesart, die unfehlbar lächerlich wird. Als Beispiel hiervon kann Collin's Regulus angeführt werden. Die Römer, als abstracte Römer genommen, hören auf Menschen zu sein. Etwas nicht minder Affectirtes entsteht, wenn die Ritter des Mittelalters übertrieben bieder und tapfer dargestellt werden. — Das mit ängstlicher Treue beobachtete gelehrte Costume in Sprache, Gesinnungen und Zuthaten artet allemal in Affectation aus. Zu Shakspeare's Zeit spielte man die Römer mit dem Federhut auf dem Kopfe und im Julius Cäsar schlägt die Glocke; gleichwohl entwickelt sich der echte römische Geist, vom poetischen Standpunkte aus lebendig erkannt, nirgends in solcher Vollständigkeit.

Der Künstler muß also das Costume nach seinem historischen Standpunkte und seiner Gemüthsstimmung auffassen; so wird es zugleich ideal und wahr. Am deutlichsten sehen wir dies in der Malerei. Die alten Maler der heiligen Geschichten gaben den dargestellten Personen weder das wahre, noch ein ganz abentheuerliches Costume. Die späteren Maler kleideten dieselben in die Trachten ihrer Zeit, besonders die Nebenpersonen, oder sie gaben ihnen ein eigenes abenteuerliches Costume nach ihrem Gefühl. Streng

historische Treue würde hier nur Steifheit bewirken. Daher machen die neueren Darstellungen aus der Römischen Geschichte von Franzosen u. a. einen so gleichgültigen, ja unangenehmen Eindruck, weil alles historisch und gelehrt Römisch sein soll. — Die überwiegende Treue des Costume kann zu völliger Entfernung von dem Wesen der Kunst führen.

Auf dem Standpunkte des Verstandes hat die Kunst darauf zu sehen, daß das Mannichfaltige in die Einheit übergehe und sich darin aufhebe. Die Erkennbarkeit des Begriffes in allem Mannichfaltigen und eine Anordnung der Theile, durch welche die Einheit des Begriffes vermittelt wird, sind nothwendige Erfordernisse der Kunst. Anordnung und Deutlichkeit müssen sich gegenseitig unterstützen und in einander eingehen, so daß jeder einzelne Theil nur durch Kundgebung des gemeinsamen Inneren verstanden werden kann und ein solches Kunstwerk wie ein Werk der Dialektik erscheint. Der Begriff muß nicht das Thema sein, über welches das Kunstwerk sich verbreitet; denn so würde sich der abstracte Begriff von der Erscheinung trennen.

Der Künstler muß eine gewisse geistige Perspective in dem Kunstwerke beobachten, einen gewissen Mittelpunct haben, der ihm Moment der Gegenwart ist und in welchem sich alles concentrirt. Ein Hauptfehler ist es, wenn einzelne Theile zu viel von der Bedeutung des Ganzen an sich reißen. Wendet z. B. der dramatische Dichter in jeder Scene die ganze Kraft seiner Idee auf, so entstehen unzusammenhängende Scenen. Es muß ein Moment der Zusammenfassung stattfinden, den man als den Mittelpunkt des Ganzen, als den Moment der Gegenwart im Kunst-

werke erkennt. Darauf bezieht sich die Horazische Vorschrift, der Dichter solle in medias res rapere, nicht ab ovo anfangen. Am deutlichsten tritt dieser Mittelpunkt des Ganzen in der Malerei hervor, wo er mit dem perspectivischen Augenpunkte zusammenfällt. Dasselbe muß aber auch in der Sculptur, Architectur und Musik stattfinden.

Die Kunst ist eigentlich die Poesie selbst, von der Seite ihrer Vereinigung mit sich selbst in dem Kunstwerke betrachtet. Der gemeine Verstand kann hier sehr ungeschickte Spaltungen anbringen. Indem er das Kunstwerk als etwas Gegebenes, Vorliegendes betrachtet, sieht er das System der Regeln zur Hervorbringung desselben als ein bloß logisches System abstracter Begriffe an. Daraus entsteht der Begriff der Correctheit, der in der letzten Periode so bedeutend und wichtig geworden ist. Die französischen Künstler und ihre Nachahmer sprechen von Regeln und Fehlern in der Kunst. Der Ausdruck Fehler deutet auf einzelne Verstöße hin, die jedoch in der Kunst immer nur aus falscher Auffassung überhaupt entstehen können. Besonders bei dramatischen Kunstwerken spricht man häufig von Fehlern oder Verstößen gegen die Regeln, ganz als ob das Kunstwerk ein Rechenexempel wäre. In diesem Sinne aber giebt es in der Kunst keinen Fehler; sondern nur den einen, ganz allgemeinen, den inneren Zusammenhang der Idee und der Wirklichkeit zu verkennen. — Die Technik, welche die Kunst mit allen andern Aeußerungen den menschlichen Thätigkeit gemein hat, kann von Regeln und von Fehlern sprechen. Sie ist die Kunst selbst, vom Standpunkte des gemeinen Verstandes betrachtet, gehört aber eben deßwegen nicht in die philosophische Kritik der Kunst als solcher. — Der Be-

griff der Correctheit ist also ein sehr verfänglicher, der nur dann entstehen kann, wenn die Kunst ihr Leben verloren hat und das Kunstwerk als ein auf abstracte Regeln zu beziehendes Object betrachtet wird.

Im Gegensatz der Correctheit spricht man gemeiniglich, bald tadelnd bald lobend, von Genialität in der Kunst. So fanden die Franzosen in Shakspeare eine ungeheure Naturkraft, die vernunftlos wüthe; die Neueren ein Genie, das die Regeln der Kunst durchbreche. Ein Genie aber im Gegensatz der Regeln kann es gar nicht geben. Hat das Genie als solches die Idee in sich, so hat es zugleich die Regeln für die Wirklichkeit. — Correctheit und Genialität sind uns Eins. Das Genie giebt sich selbst die Regel. Ein Trieb, der keine Form und Ordnung finden kann, ist kein wahres Genie, sondern nur eine Naturkraft, in welcher die Sehnsucht nach dem Genie liegt. Auf der andern Seite kann die Correctheit nie aus dem bloßen Zusammenzimmern von Theilen entstehen; der wahre Zusammenhang muß aus der gemeinsamen inneren Idee hervorgehen.

Es ist hier ferner noch ein ähnlicher Gegensatz zu bemerken. Die Kritik der Kunst pflegt die eigenthümliche Form der Thätigkeit einzelner Künstler durch die Ausdrücke Styl und Manier zu unterscheiden. Ersteren Ausdruck pflegt man lobend, letzteren tadelnd zu gebrauchen. Durch Styl will man im Allgemeinen eine Eigenthümlichkeit des Künstlers bezeichnen, die sich auf allgemeine innere Gesetzmäßigkeit beziehen läßt; durch Manier eine individuelle persönliche Eigenthümlichkeit. Wird die ganz gewöhnliche empirische Persönlichkeit darunter verstanden, so ist die Manier allerdings tadelhaft. Versteht man unter Styl die Beschaf-

fenheit des Kunstwerkes, vermöge deren in dem einzelnen Künstler die Modification eines allgemeinen Zustandes der Kunst aufgefaßt wird, so ist er löblich.

Es kann jedoch beides eben sowohl löblich als tadelnswerth sein. Der Styl ist löblich und etwas Wesentliches, wenn wir eine nothwendige Beschaffenheit der Kunst überhaupt voraussetzen und in dem einzelnen Künstler das Wirken dieses allgemeinen Kunstprincips erkennen. Die Manier als Individualität des Künstlers ist löblich, in sofern sie schöpferisch ist. Man schreibt Raphael mit Recht Styl, Corregio öfter Manier zu; doch auch letzteres nicht im tadelnden Sinne, sondern nur um damit seine ganz eigenthümliche Individualität zu bezeichnen, worin sich dennoch die künstlerische Idee in ihrer Fülle darstellt.

Styl und Manier sind beide im Wesen der Kunst gegründet. Sie unterscheiden sich von einander, wie die Sphären der Natur und Individualität. Die Künstler des Alterthums finden gewisse allgemeine Gesetze vor, nach denen sie wirken. Daher herrscht hier vorzugsweise der Styl. In der neueren Kunst hingegen wird die Manier überwiegend sein, da jeder Künstler einzeln steht. Wehe dem, welcher sich einfallen ließe, Shakspeare's Styl nachzuahmen! Dies ist unmöglich, da seine Eigenthümlichkeit Manier ist.

Wird aber Styl und Manier bloß empirisch betrachtet, so wird beides tadelhaft. Soll die Manier die ganz zufällige Individualität ausdrücken, so ist sie zu verwerfen. Aber auch der Styl kann gemißbraucht werden, wenn ein conventionelles, auf Vorurtheilen beruhendes System von Regeln zu Grunde gelegt wird. Daraus entsteht ein tadelnswerther Styl, wenn die Sprache diese Benennung erlaubte. So

beruht das französische Drama auf bloß conventionellen Regeln; es ist aus dem System des spanischen Drama's entstanden, welches aber durch die Beziehung auf das französische Hofleben etwas bloß Formales und dadurch leer und geistlos geworden ist. Dergleichen kann man nicht Manier nennen; es ist die Ausartung des Styls, und nicht minder verwerflich, wie das, was man unter Manier in der gewöhnlichen Bedeutung versteht.

Dritter Theil.

Besondere Kunstlehre.

Erster Abschnitt.

Eintheilung der Künste.

Zur Eintheilung der Künste hat man sehr verschiedene Eintheilungsgründe angewendet. Bei der gewöhnlichen nach dem Darstellungsmittel gemachten Unterscheidung von redenden und bildenden, bildenden und zeichnenden Künsten wußte man die Musik nicht unterzubringen, und kam daher auf den Gedanken, unter der Benennung tonische Künste Musik und Poesie zu vereinigen. — Nach solchen vom Aeußeren hergenommenen Eintheilungsgründen läßt sich keine erschöpfende Eintheilung machen.

Aus dem zweiten Theile unserer Darstellung ergiebt sich schon die allgemeinste Eintheilung in Poesie und Kunst, welche beide zur Kunst im allgemeinen Sinne des Wortes gehören. Es kann nur noch die Frage sein: wie kommt es, daß Poesie und Kunst zwei selbständige Erscheinungen werden, da sie doch an sich nur zwei Ansichten oder Seiten einer und derselben Kunst sind? In der absoluten Kunst sind

in der That beide Eins und müssen dem Wesen der Kunst nach zusammenfallen. Betrachten wir aber die Kunst als wirkliche Erscheinung, so entsteht durch den Widerspruch der Wirklichkeit und der Idee die Absonderung in zwei Seiten. — Wir haben im zweiten Theile die Kunst als Idee betrachtet; jetzt muß sie als Wirklichkeit angesehen werden, und erst hier entsteht eine Eintheilung der Kunst, indem die Gegensätze sich bestimmt unterscheiden.

Da aber Idee und Wirklichkeit beide vereinigt die Kunst ausmachen, so kann es noch paradox scheinen, auf die Wirklichkeit der Kunst eine Eintheilung zu gründen. Die Kunst ist aber überhaupt nur in der Wirklichkeit, und der Gegensatz, welcher die Eintheilung der Kunst begründet, kann nur darin liegen, ob die Wirklichkeit als Idee, oder die Idee als Wirklichkeit betrachtet wird. — In der Wirklichkeit kann die Idee nicht als volle Einheit der Poesie und Kunst erscheinen. Das Gesetz der Wirklichkeit, in welcher alles in Gegensätze zerfällt, muß auch für die Kunst obwalten.

Man könnte einwenden, es müsse mithin bloß die Wirklichkeit als Gegenwart der Idee angesehen werden, und die Idee könne nicht noch besonders als ein selbständiges Gebiet der Kunst für sich erscheinen. Denken wir uns aber die Gegensätze der Wirklichkeit ohne Gegenwart der Idee, so haben wir gar keine Gegensätze der Idee, sondern die Verbindung der Gegensätze müßte durch gemeine Reflexion geschehen, und dieselben würden abstracte Gegensätze werden. Soll also die Idee in der Wirklichkeit sein, so muß sie als Idee darin hervortreten; träte sie bloß im Gegensatz hervor, so entstände Reflexion.

Die Idee muß also auf zwiefache Weise in die Wirk=

lichkeit eingehen: 1) als innere Einheit das Mannichfaltige aufhebend und wieder erzeugend; 2) so daß sie sich in die Gegensätze der Wirklichkeit spaltet und diese zum Ausdruck ihrer selbst bildet. Darauf gründet sich die Haupteintheilung in Poesie und Kunst, beides im engeren Sinne genommen.

Die Poesie ist die universelle Kunst; sie ist die sich selbst modificirende und bestimmende Idee. Die Gegensätze der Wirklichkeit in ihr können nicht verschiedene Künste bilden, sondern nur verschiedene Arten der Poesie. Die Idee muß aber nicht als abstracte betrachtet werden; sie muß ihr ganzes Dasein mit sich führen, sich ganz in der Wirklichkeit darstellen, sich selbst durch ihre Gegensätze begrenzen und dadurch objectiv werden. Die Poesie und die darin lebendige Idee muß selbst eine Wirklichkeit annehmen, die aber nur als Wirklichkeit der thätigen Idee, nicht des Objectes erscheint. Erkennten wir nicht überall die thätige Idee, so wäre die Poesie nicht die Richtung, vermöge deren die Idee sich selbst die Wirklichkeit schafft. Die Wirklichkeit nun, welche die Idee sich giebt, ist die Sprache, welche mithin nicht äußeres Mittel oder Organ der Poesie ist, sondern die Existenz und Thätigkeit der Poesie selbst, in sofern diese Thätigkeit ganz Wirklichkeit werden muß.

Eine Kunst, in welcher Poesie und Kunst Eins wären, müßte zur Sprache das Dasein der wirklich erscheinenden Dinge haben. Dies können wir uns als Kunst nicht möglich denken; es wäre ein Schaffen, wie das der Gottheit. In der Poesie kann sich die Gegenwart der Idee nur durch eine Wirklichkeit ausdrücken, die ganz denkende Thätigkeit ist, und das ist die Sprache.

Die Sprache ist kein bloßes Mittel, um Gedanken

zu bezeichnen. Ein solches äußeres Mittel ist undenkbar; und von Erfindung der Sprache im gewöhnlichen Sinne kann daher nicht die Rede sein. Der Ursprung der Sprache ist mit dem Ursprung des Denkens Eins, welches in der Wirklichkeit ohne Sprache nicht möglich ist. Das Denken ist ein subjectives Sprechen, wie das Sprechen ein objectives Denken, die äußere Erscheinung des Denkens selbst. Keines von beiden ist ohne das andere möglich und beide bedingen einander gegenseitig. — Da die Poesie nur Thätigkeit der Idee und auch in ihrer äußeren Erscheinung in der Sprache Thätigkeit ist, so wird sie nie abgeschlossene Gegenstände, sondern immer nur Thätigkeit darstellen können.

Die Kunst im engeren Sinn muß nach den Gegensätzen der Wirklichkeit zerfallen, die wir jedoch so denken müssen, wie sie in der Kunst selbst der Idee nach gegeben sind. Nie wird hier das Allgemeine ohne das Besondere gefunden; aber der Begriff und der besondere Stoff stehen in verschiedenen Verhältnissen zu einander.

Die Idee zeigt sich in ihrer Verbindung mit der Wirklichkeit entweder symbolisch, oder allegorisch. Symbolisch mit dem Stoffe verbunden, dürfen wir uns die Idee nicht als allgemeinen Begriff denken, welchen der Stoff nur modificirte. Dies Verhältniß würde der Poesie zufallen und kein abgeschlossenes Dasein bilden. Werden Begriff und Besonderheit symbolisch ganz verbunden und darin die Idee dargestellt, so muß der Begriff in einem besonderen einzelnen Dinge ausgedrückt erscheinen, also in einem Körper, in welchem der Begriff mit dem besonderen Dinge ganz verschmilzt. So entsteht die Sculptur oder Plastik, die eigentliche symbolische Kunst.

Denken wir die Beziehung des Begriffes zu dem Besonderen so, daß sie ein allgemeiner Gedanke, keine einzelne Erscheinung ist, so ist dies die allegorische Ansicht. Hier ist die Idee die vorausgesetzte verbindende Thätigkeit, und das Besondere muß in seinem Zusammenhange mit dem Begriffe, immer in Beziehung auf diesen, als Bestandtheil eines Zusammenhanges erscheinen. Dies geschieht in der zweiten Kunst: der Malerei.

Man sagt gewöhnlich, die Plastik stelle den runden vollen Körper dar; die Malerei bilde in einer Fläche. Dieser Unterschied aber entsteht einzig und allein aus der inneren Beschaffenheit. In der Plastik ist die Idee der Moment, wo Körper und Begriff zusammenfallen, und in dem Körper selbst die ganze Idee, folglich alles Geistige liegt. Wir müssen denselben als ganz universell ohne Beziehung auf etwas anderes denken; folglich auch nicht in Beziehung zu dem Lichte, welches hier bloß das Mittel ist, die besondere Gestalt wahrzunehmen, nicht aber in Betracht kommt, in sofern diese Gestalt in Beziehung zum Lichte als zu dem allgemeinen Mittel der Auffassung steht. Das Licht ist in das Werk der Sculptur gleichsam verschluckt; der Körper hat seinen Begriff in sich und führt sein eigenes Licht mit sich; daher das Plastische auch keine Färbung hat.

In der Malerei hingegen müssen die Gegenstände als einzelne in ihrer Beziehung auf den Begriff gefaßt werden. Jedes Einzelne wird in abstracto gedacht, und auf den Begriff bezogen; dagegen der Körper der Plastik ganz concret ist. Soll der einzelne Körper in abstracto gefaßt werden, so muß dies nicht allein geschehen, in sofern sich die Idee in ihm darstellt, sondern auch, in sofern er erschei-

nend ist. Dasjenige nun, wodurch in der Natur die Körper abstract werden, ist das Licht, die gemeinschaftliche Einheit aller Vorstellungen von körperlichen Dingen. Sollen diese bloß in ihrem Zusammenhange mit dem Begriffe betrachtet werden, so muß dies mit Beziehung auf das Licht geschehen. Daher stellt die Malerei die Körper dar, wie sie im Verhältnisse zum Licht erscheinen, nicht wie sie als Masse sind; und durch das Licht wird hier die Masse ersetzt, wie in der Sculptur durch die Masse das Licht. Die Dinge, in bloßer Beziehung auf das Licht betrachtet, erscheinen uns in einer Fläche; in der Malerei wird daher auf der Fläche durch die Modificationen des Lichtes das Körperliche ausgedrückt. Der Grund dieser Darstellung liegt also in der allegorischen Beziehung auf den gemeinschaftlichen Begriff des Lichtes.

Dasjenige nun, was in der Plastik und Malerei Begriff und Körper verbindet, ist nichts anders, als die lebendige Wirksamkeit des künstlerischen Bewußtseins. Die Idee schließt sich in jenen Künsten ab; aber ihre Thätigkeit ist eine durchaus allgemeine und bleibt in der Mitte zwischen diesen abgeschlossenen Künsten wirksam. So entsteht wieder eine eigene Art der Kunst, in welcher das Bewußtsein als das Verbindende, Dritte hervortreten muß. Dies allgemeine Bewußtsein, nicht das eines bestimmten Stoffes, muß einem Stoff entgegenstehen, und daher in die Seiten des Allgemeinen und Besonderen zerfallen. Da aber das Bewußtsein ein thätiges ist, so kann darunter nicht ein abstracter Begriff auf der einen, und die Vorstellung von besonderen Dingen auf der andern Seite verstanden werden; sondern der Stoff, worauf sich das Bewußtsein bezieht, muß

ein Stoff im Allgemeinen, d. i. Körper schlechthin, und der Begriff muß der Begriff schlechthin sein. So entstehen zwei Künste, von denen die eine bloße Körperlichkeit ohne individuellen Begriff hat, die andere den Begriff selbst ohne Stoff thätig zeigt, den einfachen Gedanken, der ohne Objectivität wirklich wird. Jene ist die Architectur, diese die Musik, in welcher der Laut als Thätigkeit gedacht, in der Zeit wirksam ist. Die Musik stellt den reinen Begriff dar und ist daher homogen der Malerei, in welcher der Begriff vorherrscht; die Architectur die reine Körperlichkeit, homogen der Sculptur, in welcher der äußere Stoff überwiegt.

Das künstlerische Bewußtsein muß bei seiner Aeußerung in der Wirklichkeit in einen Gegensatz treten; wie sich aus der Vergleichung der Kunst mit der Poesie am besten ergiebt. In der Poesie wird überall die Thätigkeit der Idee selbst erkannt, in welcher aber die Wirksamkeit des Künstlers mit der besonderen Gestaltung zusammenfällt. In den besonderen Künsten muß das künstlerische Bewußtsein selbst als bloß thätiges von der Gestaltung im Besonderen sich trennen und dem Stoffe überhaupt als bloßer Materie sich als reiner Begriff entgegensetzten. — Wird nun dieses Selbstbewußtsein des Künstlers, wie es das Wirken der Idee in ihm ist, auf den bloß äußeren Stoff angewendet, so kann dieser unter keine andern Begriffe gebracht werden, als unter solche, die auf das bloße nicht individualisirte Material vollständig anwendbar sind. Solche Begriffe aber sind mathematische, und das Bindungsmittel zwischen dem Stoffe und dem allgemeinen Begriffe, in welchem beides zusammenfällt, nennen wir das Verhältniß.

Bloß mathematische Begriffe dürfen hier nicht verstanden werden, da es bei diesen durchaus nicht auf den Stoff, sondern nur auf die Form ankommt. Es muß hier immer ein besonderer, bestimmter Begriff sein, zwischen welchem und dem Stoffe ein mathematischer Mittelpunkt sich findet, worin beide aufgehen; und dieser ist das Verhältniß. Zu dem Verhältniß gehört also 1) ein Stoff, der an sich nicht Begriff ist; 2) ein Begriff, der nicht bloß Form ist, und 3) die Durchdringung beider, welche eben das Verhältniß ausmacht. Die Kunst, welche den äußeren Stoff durch das Verhältniß dem Begriff unterwirft, nennen wir die Architectur.

Von dem physischen Bedürfniß eines Obdachs dürfen wir bei der Erklärung der Architectur nicht ausgehen; denn obwohl diese Kunst sich vorzüglich an das Bedürfniß anschließt, so liegt doch darin so wenig, wie bei jeder andern Kunst, das Wesentliche. Bedeutender ist die Verbindung der Baukunst mit der Religion. Der Begriff mit der Materie verbunden muß die Idee darstellen, wie sie alle Besonderheit aufhebt. Diese Aufhebung der Besonderheit durch die Offenbarung der Idee ist etwas Religiöses; daher die Baukunst, die ein Universum in bestimmten Grenzen darstellt, als die äußere Gestaltung der Religion erscheint.

Ist aber die Architectur besonders bestimmt, sich mit der Religion zu verbinden und in dieselbe überzugehen, so ist sie dennoch ein wahrer Bestandtheil der Kunst. Sie theilt sich nur, da sie auf der Grenze steht, nach zwei entgegengesetzten Richtungen, und schließt sich auf der einen Seite an die Religion, auf der andern an das gemeine Leben an. Der Mittelpunkt, wo die Kunst sich in sich selbst verknüpft,

liegt in der Plastik und der Malerei; geht sie aber von dem allgemeinen Bewußtsein aus, so muß sie sich in zwei Richtungen spalten: 1) nach der allgemeinen göttlichen Idee, und 2) nach dem gemeinen wirklichen Leben.

Die Musik drückt das Bewußtsein aus, wie es sein eigener Stoff in der Wirklichkeit ist. Diese Aeußerung des Bewußtseins geschieht durch den Laut, der in der ganzen Natur das Bewußtsein objectivirt. Sprache durch Worte kann hier nicht mehr stattfinden, da hier bloß vom allgemeinen Bewußtsein die Rede ist, nicht vom individuellen, dessen Ausdruck das Wort ist. Es ist die Objectivität der bewußten Seele, die sich im Laut ausdrückt, welcher mithin kein Mittel der Mittheilung ist. Dies Verhältniß der Mittheilung gehört dem gemeinen Leben an. Selbst die Sprache ist in der Poesie nicht Mittel der Mittheilung, sondern einzig und allein Mittel der Selbstobjectivirung, wodurch die Idee Wirklichkeit wird. Eben so ist in der Musik der Laut die bloße Selbstobjectivirung der Seele. Diese Bedeutung hat der Laut in der ganzen Natur, und je vollkommener er ist, desto vollkommener selbstbewußt ist die Seele, die sich durch ihn äußert. Selbst in der unorganisirten Natur ist der Laut der Ausdruck des reinen Begriffes des Starren im Gegensatz des Flüssigen.

Im Laute selbst an sich ist keine Mannichfaltigkeit, die äußerlich als Object betrachtet werden könnte. Diese Mannichfaltigkeit kann sich allein in der Zeit äußern; daher entfaltet sich der Begriff hier in der Zeit, wie in der Architectur im Raume. Doch hat der Laut als Ausdruck einer bestimmten Affection des Bewußtseins auch eine Qualität. Qualität und Quantität des Lautes müssen sich beide mit

dem Begriffe verbinden durch das Verhältniß oder ein mathematisches Mittelglied, worin der reine Begriff in der Zeit auf bestimmte Weise modificirt wird. Durch die Beziehung auf dies Verhältniß wird der Laut zum Ton, worin Begriff und Stoff in einander übergehen.

Der Ton ist der durch das Verhältniß qualitativ und quantitativ bestimmte Laut. Beide Bestimmungen müssen unter dem dritten mathematischen Mittelgliede vereinigt werden. Der Ton ist die eigentliche Erscheinung der Musik, welche nur durch eine Entwickelung in dem Verhältnisse der Zeit und der Qualität bestehen kann. Diese Entwickelung des reinen Bewußtseins in der Musik erscheint 1) als Aufgehen der Wirklichkeit in der Idee; 2) als Uebergang der Idee in die Wirklichkeit. Die erste Richtung begründet die religiöse Musik, die zweite die Musik, die zum Schmucke des Lebens gehört, ganz analog den in der Architectur unterschiedenen Richtungen.

Musik und Architectur wirken wesentlich verschieden von den andern Künsten, weil sie nicht in das Object übergehen, sondern Modification des Selbstbewußtseins im Allgemeinen ausdrücken. Bei der Plastik und Malerei muß sich der Beschauer ganz in das Kunstwerk verlieren. In der Architectur und Musik muß er sich selbst zum Kunstwerk machen; sich hingeben, damit das Kunstwerk in sein empfängliches Gemüth aufgenommen werde und dieses mit dem Kunstwerke in Eins aufgehe.

Bei der Architectur wird die Idee als das Allgemeine angesehen, worin sich das einzelne Bewußtsein verliert. Bei der Musik äußert sich umgekehrt die Idee als Individuum, wenn gleich als allgemeines Bewußtsein. Daher muß hier

der Hörer in die individuelle Gemüthsstimmung eingehen, welche die Musik erzeugt hat, und daher rührt es, daß die Musik unsere ganze Seele momentan beherrscht. Die Architectur hingegen bewirkt, daß wir uns aus dem Momentanen entfernen und unsere Persönlichkeit in ein Universum des Göttlichen verlieren.

In der Poesie vereinigt sich beides. Sie ist ohne Zweifel die universellste Kunst, kann aber eben deßwegen auf die gegenwärtige besondere Stimmung nicht so mächtigen Einfluß ausüben. — Die Kunst muß in ihrer Erscheinung nothwendig in besondere Formen zerfallen. Ihre Wirkung im Ganzen zu erreichen, ist nicht möglich; sie wäre sonst ein Universum.

Zweiter Abschnitt.

Von der Poesie.

Es fragt sich zuerst, was in der Poesie das Symbol sei. Da der Begriff nicht objectiv in den Gegenstand übergehen und auch nicht reiner Begriff sein kann: so muß 1) das Symbol hier als werdend, als Thätigkeit und Uebergang gedacht werden; die Poesie drückt daher Alles in Thätigkeit und durch Thätigkeit aus; 2) aber kann hier nicht die bloße Form der Thätigkeit genügen, sondern nur eine solche, die immer die individualisirte Idee darstellt. Mithin müssen es nicht bloße Thätigkeiten sein, die wir wahrnehmen, sondern wirklich lebendige Objecte.

Diese Sätze sind gleichsam die Axiome der Poesie. Alles in der Poesie muß Handlung und Bewegung sein. Daher kann eine bloß beschreibende Poesie, die den Gegenstand ohne Bewegung und Handlung auffaßt, nicht gedacht werden; worüber Lessing in seinem Laokoon treffliche Bemerkungen gemacht hat. Im Homer wird nie ein besonderer Gegenstand bloß beschrieben, sondern selbst die Beschreibung immer in Thätigkeit dargestellt; so die Beschreibung des Wagens der Here, den der Dichter entstehen läßt, der Kleidung des Agamemnon, des Schildes des Achilles, wo die vorgestellten Gegenstände selbst als lebendig erscheinen. Die ganze Gattung der beschreibenden Poesie, wovon wir traurige Beispiele bei Engländern, Franzosen und auch bei Deutschen finden, ist ein Unding. Es genügt nicht, die Beschreibung mit Handlung als einem bloßen Hülfsmittel zu vermischen.

Auf der andern Seite muß in der Poesie ein lebendiges Object sein, in welches sich der Begriff verwandelt. Wäre sie bloß Thätigkeit des Begriffs, so entstände Musik. Ein bloßes Denken über den Stoff aber erzeugt die didaktische Poesie, die eben so unstatthaft ist, wie die beschreibende. — Aus dem Gesagten ist die Grenze der Poesie zu erkennen. Weder Beschreibung noch Belehrung kann darin aufgenommen werden; noch weniger aber der Zweck, etwas Besonderes im wirklichen Leben zu bewirken, welcher den Redekünsten, oder dem Gebiete der Sittlichkeit angehört.

Es muß ferner in der Poesie die Sprache selbst, zunächst ihrem Inhalte nach, symbolisch und allegorisch sein; sie muß eine künstlerische sein, in welcher sowohl das symbolische, als auch das allegorische Princip gefunden wird.

Diese Beschaffenheit der Sprache äußert sich durch das Bildliche des Ausdrucks oder die Tropen, welche sich nach dem Ueberwiegen des symbolischen oder allegorischen Charakters unterscheiden. Das Symbol wird durch die Metapher ausgedrückt, in welcher der Begriff mit seiner besondern Darstellung zugleich in einen Gedanken verbunden ausgesprochen wird. Nennt man z. B. den Mond: das Auge der Nacht, so wird dadurch keine bloße Aehnlichkeit ausgedrückt, sondern Auge ist ein allgemeiner Begriff, der in besonderer Gestalt gefaßt und auf einen einzelnen Gegenstand angewendet ist, dem Charakter des Symbols entsprechend. — Metonymie und Synekdoche nähern sich mehr dem Allegorischen; sie drücken eine Auflösung des Symbols aus, indem sie eine Seite auffassen und auf das Ganze beziehen. Ganz allegorisch sind: das Bild, das Gleichniß, die Allegorie im engeren Sinn, weil in diesen Tropen immer die Beziehung mit ausgedrückt wird.

In der vollkommensten Poesie sind die ganz einfachen, natürlichen Ausdrücke die herrschenden, weil die Begriffe so am meisten in ihrer reinen Gestalt zur Erscheinung kommen. Werden dieselben durch bildlichen Ausdruck der Erscheinung erst genähert, so verlieren sie die Kraft des Begriffes und werden den Vorstellungen des gemeinen Lebens coordinirt. Wo hingegen das Besondere vorwaltet, und das Einzelne zum Begriff erhoben wird, da muß die Sprache am tropenreichsten sein. Daher finden sich bei den Humoristen und bei den Dichtern, die von historischem Standpunkte oder von dem des wirklichen Lebens ausgehen, die meisten Bilder.

Aber nicht bloß der Inhalt, auch die äußere sinnliche Erscheinung der Sprache muß der Kunst unterworfen sein,

durch das Metrum. Eine unkünstlerisch gebildete Sprache würde das Kunstwerk bloß als allgemeinen Begriff, und die Sprache als Mittel der Einführung desselben in die Wirklichkeit erscheinen lassen. Die Sprache selbst muß daher künstlerische Beschaffenheit haben.

Wir unterscheiden in der Sprache ihrer sinnlichen Erscheinung nach Quantität und Qualität. In jener liegt der allgemeine Begriff der Sprache, der sich im Einzelnen wiederholt; die allgemeine Seite, die den Begriff am reinsten ausdrückt. Als Wirklichkeit wird die Quantität Rhythmus, d. h. eine Sprachentwickelung in der Zeit, die so beschaffen ist, daß die Gesetzmäßigkeit durch den sich wiederholenden allgemeinen Begriff der Quantität erhalten wird. — Die Qualität ist Ausdruck der Verschiedenheit oder Mannichfaltigkeit durch Höhe und Tiefe oder überhaupt intensive Beschaffenheit des Sprachlautes. Diese Mannichfaltigkeit aber muß, um künstlerisch zu sein, auch Ausdruck von Begriffen sein, die sich in dem Verhältnisse der Töne zu einander darstellen.

Das Quantitative ist das symbolische Princip in der Sprache; das Qualitative enthält den Keim des Allegorischen, da es die Verschiedenheit ausdrückt, die nur durch Beziehung auf das Allgemeine den Begriff erschöpfen kann. Wo das symbolische Princip überwiegt, ist der Rhythmus herrschend; wo das allegorische Princip, da herrscht die Qualität, auf welcher der Reim beruht. — Daß der Reim eine künstlerische Form sei, kann nicht bezweifelt werden. Die natürliche Metrik der Neueren ist offenbar die reimende, und höchst albern und verkehrt war es, wenn manche Neuere die Reimpoesie für ein leeres Geklingel erklärten.

Es giebt gewisse prosaische Sylbenmaaße auf der einen, und eine poetische Prosa auf der andern Seite. Jene Sylbenmaaße haben wir Neueren nicht; denn die jambischen Maaße sind nicht hieher zu rechnen. Prosaische Sylbenmaaße aber waren bei den Alten die Kola, in denen die Griechischen Mimen geschrieben waren; ein Mittelding zwischen Prosa und metrischer Form, welches bei den Alten den Uebergang von der Poesie in die Prosa bildete. — In neuern Zeiten giebt es im Gegentheil prosaische Schriften, die zugleich künstlerisch sind; dergleichen nur dann vorkommen kann, wenn sich die Bestandtheile der Poesie allegorisch von dem Mittelpunkte des Symbols entfernen. Dahin gehört vorzüglich der Roman, welchem die prosaische Form unentbehrlich ist. Die prosaische Sprache des Romans muß sich aber von historischer, wie von dogmatischer Prosa streng unterscheiden, indem sie poetisch ist, ohne durch rhetorischen Bombast sogenannte poetische Prosa zu sein. Die Sprache des Romans muß den continuirlichen Fluß der Prosa haben, aber mannichfacher gegliedert und leichter sein, als die geschichtliche und wissenschaftliche Prosa. Durch diese mannichfaltige Gliederung, vermöge deren sich in jedem Gliede ein lebendiges Bild entfaltet, erreicht sie einen höheren Grad von Lebendigkeit. In Hinsicht dieser mannichfaltigen Gliederung und Absonderung einzelner Bilder als selbständiger Totalitäten kann man Romane von Göthe und Cervantes mit Homer vergleichen.

Wir gehen nun zu der Eintheilung der Poesie über. Die Poesie ist Thätigkeit, die mit dem Resultate zusammengefaßt werden muß; denn das Ganze ist nur die eine und selbe Kunst, in welcher nothwendig beides sein

muß: das Schöne als Gegenstand der Kunst, und die Thätigkeit des Künstlers. Diese beiden Seiten müssen zur Unterscheidung der Gattungen wirken. Der Gegenstand muß sich universell darstellen in einer besonderen Richtung der Thätigkeit; diese hinwiederum muß sich in dem besonderen Gegenstande universell äußern. Thätigkeit und Gegenstand werden hier eins und dasselbe; sonst würden die Theile sich nicht scheiden können.

Hiernach muß es drei Gattungen der Poesie geben: 1) vorzugsweise symbolische; 2) vorzugsweise allegorische Poesie; 3) eine Gattung, in welcher die Idee sich als reine Thätigkeit offenbart, und Symbol und Allegorie ihr nur als Mittel zu dieser Offenbarung dienen. In den beiden ersten Gattungen geht die Thätigkeit ganz in den Stoff über; in der dritten waltet die Form ob, die reine Thätigkeit, in welcher Symbol und Allegorie sich sättigen. Diese reine Thätigkeit wird durch Phantasie, Sinnlichkeit und Verstand hindurch wirken müssen.

Die erste oder die symbolische Gattung ist das Epos; die zweite, allegorische ist die lyrische Poesie; die dritte, in welcher sich beides durchdringt, ist die dramatische Poesie. Im Epos und der Lyrik kommt es vorzugsweise auf den Stoff an; nur daß im Epos der Stoff der ganz ins Object übergegangene Begriff ist, während in der lyrischen Poesie auch die Beziehungen wesentlich dazu gehören. Im Dramatischen ist nicht der Stoff die Hauptsache, sondern die in ihm wirkende Idee, und der Stoff gilt nur in der Hinsicht, als sich in seiner Gegenwart die Idee offenbart.

Im Epos und in der Lyrik schätzt man den Stoff nach seiner Qualität. So sind im Epos Charaktere und Thaten

der Menschen die Hauptsache; im Lyrischen die Gedanken, Stimmungen, Gefühle, weil diese die Beziehung zwischen Erscheinung und Begriff ausmachen. Im Dramatischen ist beides nur die Wirklichkeit des Stoffes und der wahre Stoff ist die Offenbarung der Idee. Aus diesem Grunde stellt die dramatische Kunst in der Gegenwart dar, während in der epischen und lyrischen Poesie der Stoff als außer der Gegenwart gegeben aufgefaßt wird: im Epos vorzugsweise als ein vergangener, in der Lyrik als ein solcher, der vermöge der Beziehung im Werden begriffen ist und auf Zukunft hindeutet. Das Ziel, der Zweck der menschlichen Bestrebungen stellt sich in der lyrischen Poesie dar als durch die Beziehung zu erlangen. Beides fällt im Drama zusammen, wo die Gegenwart nur für den gemeinen Verstand das Mittelglied zwischen Vergangenheit und Zukunft, für die höhere Einsicht Offenbarung der Idee als eines untheilbaren Ganzen ist.

Im Epos ist jedoch nicht bloß die Phantasie thätig. Es gehört zum Stoffe immer die universelle Thätigkeit und das Epos kann daher phantastisch, oder sinnlich sein. Es liegt also auch in ihm der Keim einer Allegorie. — Eben so ist die Lyrik nicht bloß sinnlich, sondern auch phantastisch; denn auch in ihr ist die Thätigkeit universell. Auch hier neigt sich die Poesie aus den Enden der Beziehung in den Mittelpunkt des Symbols, der durch den hier vorzugsweise wirksamen Verstand gewonnen wird.

Vor allem aber im Drama ist die Thätigkeit universell. Es ist die reine Thätigkeit der Idee, die sich ihre Wirklichkeit schafft. Daher muß der Verstand im Drama so wirken, daß Phantasie und Sinnlichkeit in ihm aufgehen. Er kommt

in seiner höchsten Blüthe als herrschende Ironie zum Vorschein, deren Sitz im Drama ist. Die Ironie wird in den beiden Richtungen des Drama, dem Tragischen und dem Komischen, wirklich. Der Stoff im Drama geht in etwas Indifferentes auf und drückt das reine Wesen der Idee aus. Dieses reine Wesen ist das wahre Schicksal, welches darin liegt, daß sich der symbolische und allegorische Stoff in den Gedanken verliert.

Noch eine Rücksicht kommt bei der Eintheilung der Poesie in Betracht: der Unterschied der Natur und der Individualität. Obwohl in jener das Symbol, in dieser die Allegorie überwiegt, so muß doch in beiden Gebieten jede Gattung von Kunst ihren Platz finden. Nur werden sich diese Gattungen nach jedem dieser Standpunkte verschieden ausbilden. Das Drama ist in beiden Gebieten Mittelpunkt und Grundlage der ganzen Kunst; denn auch die andern Gattungen deuten immer darauf hin.

Die Poesie ist innerlich eine Einheit, weil in ihr die Phantasie als reine Thätigkeit der Idee wirkt und diese schlechthin eine ist. Sie kann sich daher nur nach verschiedenen Richtungen auf die Wirklichkeit theilen. Die Kunst hingegen hat die Wirklichkeit zum Princip, deren Gegensätze sich in ihr völlig absondern müssen, da sich in jedem derselben die Idee vollständig wiederholt. Was in der Wirklichkeit in einander fließt, scheidet sich in der Kunst rein ab, die mithin die Welt immer unter einseitigen Gesichtspunkten behandelt. Es giebt daher verschiedene Künste. Die Poesie aber ist nur Eine, und es giebt nur Arten der Poesie, nicht verschiedene Poesien.

1. Von der epischen Poesie.

Es ist schon bemerkt worden, daß im Epos und in der lyrischen Poesie der Stoff vorwaltet, im Drama hingegen die Form oder die reine Thätigkeit der Phantasie. Der epische Stoff ist ein ganz symbolischer, in welchen die Idee als gegenwärtiges Object vollständig übergegangen ist. Weil sich hier die Idee ganz in den Stoff versenkt, so sagt man, das Epische sei objective, das Lyrische hingegen subjective Poesie. Von diesem empirischen Gegensatze aber kann hier nicht die Rede sein. Im Epos verliert sich die Idee deswegen in den Stoff, weil sie den Stoff als Symbol gestaltet, während die lyrische Poesie denselben als Beziehung des Allgemeinen und Besonderen auf einander darstellt. Im Epos erscheint der Stoff als ein Gegebenes, Vorhandenes; in der lyrischen Poesie als ein Werdendes. — Das Epos kann sich jedoch nicht damit begnügen, den Stoff als gegebenes Object darzustellen; er muß zugleich in Thätigkeit erscheinen.

Sofern der Stoff ein Gegebenes ist, wird der Gegenstand als vergangen aufgefaßt, und zwar nicht bloß als vergangen in der Zeit, sondern als absolut vergangen und somit schlechthin gegeben. Dies ist der Sinn des Mythischen, welches ein absolut Vergangenes, Gegebenes ist, das als vorausgesetzt angesehen wird. Es kann daher kein rein historisches Epos geben. Henriaden, Borussiaden u. dergl., welche das Historische nur in epischer Form darstellen wollen, sind etwas durchaus Verfehltes; denn das Historische hat in der Ansicht des Volkes nicht den Charakter des absolut Vorausgesetzten, wie das Mythische im Homer. In späteren Zeiten, wo der Sinn für das Mythische ver-

schwunden ist, muß sich daher der Dichter willkürlich auf einen mythischen Standpunkt versetzen.

Auf der anderen Seite aber muß der Stoff in wirklicher Thätigkeit dargestellt werden, weil er das wirkliche Leben der Idee ist. Daher ist es wesentlich, daß alles Handeln darin einen göttlichen Ursprung habe. Es darf kein bloß zeitliches sein; denn es ist ein Handeln der Idee, wodurch diese sich ihre Wirklichkeit schafft. Darin liegt aber zugleich, daß das Epos nie reine Darstellung der Gottheit sein darf. Das göttliche Princip muß als handelnd in der Wirklichkeit erscheinen; sonst wäre es nicht die Idee, die ihre Wirklichkeit sich selbst schafft. Ein Epos, dessen Inhalt rein göttliche Begebenheiten ausmachen, ist ein Unding; daher können auch die christlichen Lehren nicht episch dargestellt werden, wie Milton und Klopstock es versucht haben.

Eben so sehr wie die reine Darstellung des Göttlichen als Begriff des Wirklichen, ist das Einmischen des Lyrischen zu vermeiden, in sofern dasselbe eine Entfernung von dem ursprünglichen Ewigen voraussetzt. Wo das Lyrische eingemischt ist, kann der epische Stoff nur als eine Wirklichkeit aufgefaßt sein, die durch Sehnsucht und Streben auf die Idee bezogen wird. Diesen Charakter finden wir bei Ossian, dessen epische Poesie durchgängig lyrischen Anstrich hat, weil die Wirklichkeit immer als schon entfernt vom Göttlichen und sehnsüchtig dahin strebend gedacht wird. Dieser Standpunkt ist im Ganzen ein roher, und auch die lyrische Zartheit, die sich bei Ossian im Einzelnen findet, ist nur ein Beweis, daß diese ganze Poesie aus einer Zerrüttung der Elemente der Kunst entstanden ist. — Die Thätigkeit muß im Epos als eine göttliche und zugleich als eine wirkliche

gefaßt werden. Daher rührt bei den Alten die unmittelbare Einwirkung der Götter in die menschlichen Begebenheiten; doch läßt sich jener Forderung auch in anderer Form genügen. Das Auseinanderfallen des Göttlichen und Menschlichen bei Homer ist der Tribut, den das ganz symbolische Epos der darin verborgenen Allegorie entrichten muß. — Eine Berührung des Epos mit der lyrischen Poesie soll übrigens durch das Gesagte nicht geleugnet werden. Es giebt allerdings sowohl in der alten, als in der neueren Epik Uebergänge, wohin in jener vorzüglich der Hymnus, in dieser die Romanze gehört.

Wir haben nun die Eintheilung der epischen Poesie zu betrachten. Obwohl das Epische wesentlich symbolisch ist, so kann es doch nur durch Thätigkeit das Symbol erzeugen. Daher muß dieser Act der Offenbarung der Idee immer noch auf beiden Seiten den allegorischen Bestandtheil absondern. Man kann sich das Epische als den Mittelpunkt der Wirklichkeit denken, in welchen die Idee durch ihre Thätigkeit sich verwandelt. Die epische Poesie kann aber auch die Idee darstellen, wie sie als allgemeiner Begriff sich eine Gestalt giebt, welche die Idee als einen wirklichen Begriff ausdrückt; oder sie kann die Besonderheit unter einen Begriff zusammengefaßt als Thätigkeit darstellen. Letzteres bildet die besondere, ersteres die allgemeine Seite der Allegorie. Diese beiden Extreme behalten gleichwohl den epischen Charakter, wenn sie nicht als Momente einer bloßen Beziehung, sondern als solche aufgefaßt werden, in denen sich die Idee auf einseitige Weise verloren hat.

Hiernach giebt es eine streng symbolische und zwei allegorische Arten des Epos, nämlich ein allgemeines

und ein von der besonderen Erscheinung ausgehendes. Unter die beiden allegorischen Arten gehören Dichtungen, die man in der Regel halb zur didaktischen, halb zur lyrischen oder epischen Poesie rechnet, z. B. die Kosmogonieen und Theogonieen, epische Gedichte der allegorischen Art von der Seite des Begriffes; ferner das Idyll, ein allegorisch-episches Gedicht von der Seite der Besonderheit.

Zugleich müssen die Principien der Natur und der Individualität bei der Eintheilung zu Hülfe genommen werden. Jene ist symbolisch, diese allegorisch, und beide Standpunkte wirken auf die nähere Beschaffenheit der ihnen angehörigen Dichtungen bedeutend ein, so daß z. B. das streng symbolische Epos in der Sphäre der Individualität auch einen allegorischen Charakter annimmt. — Wir betrachten zuerst das antike, sodann das christliche Epos.

Von dem antiken und zwar dem eigentlich symbolischen Epos ist man neuerlich bei der Begriffsbestimmung des Epos überhaupt in der Regel ausgegangen. Man war aber auch hier einseitig für das Antike eingenommen, und wähnte, dasselbe müsse in unserer Zeit ohne Weiteres nachgeahmt werden, welches Bestreben nothwendig verunglücken mußte. — Solche Nachahmungen freilich, wie die Luise von Voß und Herrmann und Dorothea von Göthe kann man sich gefallen lassen, da sie nur das aus dem Antiken genommen haben, was sich in unseren Standpunkt verwandeln läßt, und mehr Aeußerungen der Wirkung sind, welche die antike Kunst auf diese Dichter geübt hat, als wirkliche Nachahmungen. So ist auch Göthe's Iphigenia nicht auf antikem Standpunkte gedacht, sondern dieses Werk

zeigt, wie der Dichter auf dem modernen Standpunkte stehend, von der antiken Kunst afficirt wurde.

Das Homerische Epos stellt den Begriff der epischen Kunst am reinsten dar. Der Gegenstand desselben muß universell sein; denn die Idee als Thätigkeit tritt in die Wirklichkeit über. Das ganze menschliche Geschlecht, nur in besonderer Gestaltung aufgefaßt, ist der Stoff, eine allgemeine absolut vorausgesetzte Handlung. Das Handeln muß aber zugleich ein göttliches sein und die Wirklichkeit selbst muß als Göttliches erkannt werden. Dies könnte nicht geschehen, wenn die Gottheit als allgemeiner Begriff gedacht würde, weil dann die Wirklichkeit als bloß göttliches Handeln erscheinen würde. Eben so wenig aber kann die wirkliche Welt selbst als göttlich erscheinen, weil wir dann den Uebergang des Göttlichen nicht bemerken würden. Göttliches und Menschliches muß mithin neben einander in gegenseitiger Einwirkung auftreten; das Handeln muß göttlich und menschlich sein und beide Seiten müssen sich unterscheiden. Daher bleibt in der antiken Kunst selbst in dem reinsten Symbole ein allegorischer Gegensatz. So erscheinen im Homer Götter und Menschen coordinirt, und die Thätigkeit ist ein Uebergang des Göttlichen und Menschlichen in einander. — Eben deswegen darf ferner das Menschliche nicht bloß zeitlich, sondern es muß heroisch sein, nicht weil diese Zeiten als rohe und ungebildete starke Leidenschaften und gewaltige Kraftäußerungen sich zeigen, sondern weil die Menschheit selbst in ihrem Symbol aufgefaßt werden muß.

Was die Ausführung betrifft, so muß die dargestellte Handlung erscheinen als die Handlung schlechthin, als absolute Handlung, die dem ganzen Zustande eines Vol-

kes vorausgesetzt ist. Daher darf die Handlung sich nicht als eine Reihe von Zweck und Mittel, Ursach und Wirkung entfalten. Sie ist wesentlich *eine*, und nicht relativ, sondern eben dadurch in sich vollendet, daß sie Handlung schlechthin, absolute Handlung ist. Aus diesem Grunde hat das Epos weder einen zweckmäßigen Anfang, noch ein zweckmäßiges Ende, wodurch die Handlung zum Eintritt in die Reihe von Ursachen und Wirkungen erniedrigt werden würde. Die Vollständigkeit der Handlung muß einzig und allein in ihr selbst erkannt werden. Sie ist ohne Anfang und Ende; der Dichter versetzt uns **in medias res**, und jeder Moment ist ein absoluter, der nicht erst eingeleitet werden darf.

Mit diesem absoluten Charakter der Handlung im Ganzen hängt die Selbständigkeit jeder einzelnen vorkommenden Begebenheit zusammen. Alle diese einzelnen Begebenheiten werden nicht plan- und zweckmäßig an einander gereiht, sondern erscheinen als selbständige Modificationen des Symbols. Daher ist in der Ilias keine planmäßige Anordnung des Krieges, und die einzelnen Gesänge zeichnen sich durch einzelne hervortretende Helden oder gewisse eigenthümliche Begebenheiten als abgesonderte Ganze aus.

Das Epos dieser Art muß vor allem *Universalität* haben. Der universelle Standpunkt des Dichters äußert sich vorzüglich dadurch, daß derselbe alle Kenntnisse und Hauptrichtungen seiner Zeit in sich vereinigt, wodurch sein Gedicht ein Bild des Gesammtlebens seiner Zeit wird. So finden wir es im Homer; nur darf man nicht vergessen, daß alles episch modificirt und von dem Gesichtspunkte der epischen Kunst anzusehen ist. Ein großer Irrthum ist es daher, wenn man meint, weil Homer nichts von mystischen Vorstellungen

sagt, so habe es dergleichen damals überhaupt nicht gegeben. Von einer Darstellung aller geistigen Richtungen kann im Epos nicht die Rede sein. Die gesammte Wirklichkeit ist nur in sofern darin dargestellt, als die Idee sich in ihr durch das Symbol ausdrückt. Das Symbol ist aber dem Mystischen rein entgegengesetzt und alle Consequenz wäre aufgehoben, wenn Homer dergleichen Vorstellungen erwähnt hätte, die ja nicht einmal Gegenstände sind, sondern nur auf einem eigenthümlichen Standpunkte der Weltanschauung beruhende Ansichten.

Alles muß ferner in diesem Epos ohne Beziehung auf das Gemüth des Dichters dargestellt werden. Mit dieser Objectivität des Homerischen Epos hängt auch das Dramatische der Darstellung zusammen. Die Motive der Handlungen müssen durch die handelnden Personen sich selbst aussprechen, nicht durch den Dichter ausgesprochen werden.

Den Charakter der Universalität nehmen selbst die einzelnen Theile dieses Epos an, indem sie sich unabhängig vom Ganzen für sich zu selbständigen Totalitäten abschließen. Dies sieht man am besten an Homers Episoden und Gleichnissen. Jene reißen sich von dem Hauptfaden völlig los und stehen selbständig da, woraus der Schein einer Zusammensetzung des Epos aus mehreren Ganzen entsteht. Die einzelnen Bücher der Ilias z. B. müssen nicht als Mittel betrachtet werden, durch welche der Zweck des Ganzen erreicht werden soll; sondern jedes Einzelne sondert sich für sich ab, und nimmt doch zugleich seine Stelle im Ganzen ein, dessen Idee es vollständig, nur unter bestimmter Modification darstellt. In jedem Helden ist der gesammte Begriff, nur in eigenthümlicher Richtung, ausgedrückt, so

daß der Begriff des Heldenthums überhaupt sich auf einzelnen Standpunkten wiederholt. Auf den Beitrag der Einzelnen zum Ganzen, der in der dramatischen Poesie die Hauptsache ist, kommt es hier gar nicht an; vielmehr wiederholt sich die Idee im Einzelnen, indem sie sich in dem bestimmten Stoffe erschöpft. — So macht im Homer auch jedes Gleichniß ein eigenthümliches Ganze, ein Bild für sich aus, und wird dadurch symbolisch.

Dieser Charakter erstreckt sich bis in die Mannichfaltigkeit und Besonderheit des Sprachausdruckes. Die Homerische Sprache ist ins Unendliche gegliedert und besteht weder aus langen Perioden, noch aus einzelnen kurzen Aussprüchen. Jedes Sprachglied sondert sich zu einem selbständigen Ganzen ab, und selbst die durchgängig herrschenden verknüpfenden Partikeln sind von solcher Beschaffenheit, daß sie zugleich jeden Satz als für sich bestehend erscheinen lassen. — Das Metrum ist stetig als Product einer immer gleichmäßigen Stimmung, und doch so mannichfach gegliedert, daß jeder Theil für sich ein abgeschlossenes Ganze bildet. Auch der herrschende Ton der Sprache ist beständig gleichmäßig und hält sich auf derselben Höhe, ohne bedeutenden Schwung.

Von dieser Art der epischen Kunst ist eigentlich Homer das einzige Beispiel. Er ist Repräsentant einer ganzen Nation und eines ganzen Zeitalters. Die späteren Epiker sind seine Nachahmer und haben durch den Standpunkt ihrer Zeit, durch Gelehrsamkeit u. s. w. das Epische verfälscht. Ohne sich in den Geist des Homer zu versetzen, haben sie nur Kunstwerke nach seinem Beispiele hervorgebracht. Virgil wollte für seine Zeit sich an Homers Stelle setzen und wähnte

in seinem naiven unschuldigen Sinne, ein National-Gedicht hervorbringen zu können. Solche Täuschung tritt oft ein in Zeiten hoher Cultur, die aber die Phantasie schon eingebüßt haben. Was uns am Virgil ergötzen kann, ist die Unbefangenheit, mit welcher uns der Dichter auf diesen Standpunkt zu versetzen sucht. So schätzbar übrigens sein Werk durch die hohe Bildung und Gewalt des Ausdruckes ist, so kann es doch nicht den Genuß eines wahrhaften Epos gewähren. Virgils vorwaltendes Streben nach Glätte und künstlerischer Ausbildung der Form zeigt sich besonders in seinen kleineren Gedichten, z. B. der Ciris.

Von Neueren sind hier nur Milton und Klopstock zu erwähnen, die in der Wahl ihres Stoffes für diese epische Form irrten. Von Klopstock gilt im Ganzen, was von Virgil bemerkt wurde. Seine Unschuld und Unbefangenheit ergötzt uns bei aller Ungeschicklichkeit und allem Mangel an Erfahrung. In Hinsicht des Poetischen aber hat er nicht einmal Virgil's Werth; sein Werk ist ein völlig rhetorisches geworden.

Das Verhältniß des Tragischen und Komischen zu dieser Poesie betreffend, so kann keines dieser beiden Principien hier rein hervortreten, weil die Idee noch auf dem Wege zu ihrer Verkörperung in die Wirklichkeit ist. Daher verfließen beide in den Zusammenhang des Ganzen. Jedoch hat die ganze epische Poesie die Richtung vom Göttlichen in die Wirklichkeit, und in sofern ist der tragische Charakter hier im Werden, weshalb auch bei Aristoteles Homer der Vater der Tragödie heißt. — Das Komische kann nur als das Gegentheil dieser ganzen Kunst auftreten. So entsteht durch die Auffassung der ganz gemeinen Wirklichkeit unter dem epischen Principe die epische Parodie. Die Batra-

chomyomachie ist kaum hieher zu rechnen; sie ist mehr ein bloßes Spiel, jedoch ein sehr ergötzliches. Vollendeter war gewiß der Margites, in welchem das epische Princip auf das gemeine Leben angewendet war. — Die Travestie bleibt immer etwas Erbärmliches, und kann höchstens als ein Spaß betrachtet werden. Das einzelne Gedicht ins Komische zu ziehen, ist Sache des gemeinen Scherzes, und gehört nicht in die Kunst.

Wir gehen nun zu den allegorischen Arten des antiken Epos über. Der allegorische Gegensatz beruht darauf, daß im Epos die Idee im Werden, dies Werden aber ein solches ist, vermöge dessen die Idee ins Symbol übergeht, und dieses auf der einen Seite als Idee, auf der andern als Wirklichkeit betrachtet wird. Wird das Symbol als Idee betrachtet, so muß die Wirklichkeit als von ihm ausgehend erscheinen; wird hingegen von der Wirklichkeit ausgegangen, so muß diese erscheinen als die Idee in sich entwickelnd oder sich auf sie beziehend. So entstehen zwei Hauptarten des allegorischen Epos.

Die erste Art, welche von dem Symbol ausgeht, sofern es Idee ist, zerfällt wieder in zwei Gattungen. Die Idee kann nämlich betrachtet werden 1) als der Begriff, woraus sich das Besondere entwickelt; 2) als der Begriff, in sofern er Gesetz der Besonderheit ist. Die erste Gattung ist das physikalische, die zweite das ethische Epos der Alten. Die ganze allegorische Art, welcher jene beiden Gattungen angehören, ist das didaktische Epos. Dieses muß Epos bleiben, indem die epische Universalität in ihm überwiegt; es darf nie durch vorherrschende Reflexion zum bloßen Lehrgedichte werden.

Die Nothwendigkeit ist den Alten der Ausdruck der Idee. Das Sittliche ist bei ihnen das bloß Individuelle. Auf dieser Ansicht beruht die ganze alte Sittenlehre, die immer nur Regel für die unmittelbare Anwendung ist, welche sich im Einzelnen als Gesetz, als Wiederkehr der Idee offenbart. — Das physikalische Epos geht vom allgemeinen Begriff aus; das ethische von derselben Universalität der Idee, in sofern sie sich im Einzelnen äußert. Das physikalische hat die Universalität des Allgemeinen; das ethische die Universalität des Einzelnen, die sich bei Homer in den Episoden zeigt; daher hat die ethische Poesie den gnomischen Charakter. Die Bestandtheile des Epos fallen also hier auseinander, indem die allgemeine Universalität sich im physikalischen, die besondere im ethischen Epos darstellt.

Die physikalische Poesie geht von einem Begriff aus, der aber nicht in abstracto dargestellt wird, sondern als handelnd erscheint. Daher ist diese Art der Poesie nothwendig immer Kosmogonie oder Theogonie; keine Weltbeschreibung, sondern Darstellung der Entstehung der Welt. In der Theogonie wird die Idee aufgefaßt als selbständig in sich, in der Kosmogonie als Begriff des Universums. Die Theogonie schließt sich daher mehr an das reine Epos an, da die Idee ganz als handelnd erscheint; die Kosmogonie mehr an die Philosophie. Beide aber müssen den epischen Charakter haben.

Von der Theogonie ist Hesiodus für uns das einzige Beispiel. Sein Werk ist rein episch und mythisch; selbst das Mystische fehlt, oder ist untergeordnet, weshalb manche Schwierigkeiten und Widersprüche entstehen. Der werdenden Idee tritt der Widerstand der bloßen Erscheinung entgegen,

dem Guten das Böse, dem Princip die entgegenstehende Wirklichkeit; daher sind die Titanenkämpfe Hauptgegenstand der Hesiodischen Theogonie. Durch diese allegorische Beziehung erhält das Gedicht selbst einen rhetorischen Anstrich.

Von den kosmogonischen Gedichten des Xenophanes, Parmenides, Empedokles haben wir nur Fragmente. Auch hier waltet die mythische Darstellung vor. Es ist Darstellung des Werdens der Welt, keine dogmatische Schilderung der bestehenden. Lucretius beschränkt sich auf die dogmatische Darstellung und ist daher, obwohl er sich auf den alten Standpunkt stellen wollte, im Ganzen trocken und nur stellenweise poetisch. Er verhält sich zu jenen alten Griechen, wie Virgil zu Homer.

Das ethische Epos muß sich nach dem oben Bemerkten bei den Alten auf das Besondere beziehen; es ist die Darstellung des wirklichen Lebens unter allgemeine Begriffe gefaßt. Die Lehren, welche seinen Inhalt ausmachen, sind nicht Lehren der Philosophie, sondern der Lebensweisheit, durch welche die gegebene Natur des Menschen unter allgemeine Begriffe zusammengefaßt wird. Dies geschieht entweder durch Aufstellung der Begriffe als Regeln in der gnomischen Poesie; oder durch Darstellung einzelner Handlungen als Beispiele in der sogenannten Aesopischen Fabel, welche die Handlung mit dem Charakter des allgemeinen Begriffs darstellt.

In der gnomischen Poesie wird der Begriff immer als erreichbar angesehen. Ein wirklich sittlicher Begriff im höheren Sinne würde die Wirklichkeit schon als nicht genügend voraussetzen, dahingegen hier die Erreichung des Begriffes als etwas Gewöhnliches dargestellt wird. Hieher gehören

Hesiod's Werke und Tage, Theognis, Simonides, die Pythagorischen goldenen Sprüche u. s. w. — Die epische Poesie grenzt hier an die lyrische, besonders da, wo Reflexion eintritt, wie dies oft bei Simonides der Fall ist. Zum echt Gnomischen gehört jedoch nicht eigentliche Reflexion.

Die Fabel, deren andere Seite nur die gnomische Poesie ausmacht, ist ganz Allegorie. Sie stellt die Regel dar, wie sie in einer besonderen Erscheinung sich erschöpft, und findet daher die sittlichen Principien als allgemeine Gesetze in der Regelmäßigkeit der Natur auf. Die Neueren haben die Fabel fälschlich als bloßes Beispiel genommen, in welchem Falle sie auch Beispiele aus der Menschenwelt hätten wählen können. Geschieht dies, so entsteht die Parabel, die mit deutlicher Lehre begleitet sein, und in welcher die Regel nicht im Charakter, sondern in der Situation liegen muß. — Die Fabel ist eine uralte poetische Form. Die Aesopischen Fabeln sind aus Indien durch Persien hindurch gegangen. So ist das Aelteste in der Regel die Auffassung der einzelnen einseitigen Erscheinung der Idee in dem besonderen Dasein, deren vollkommene Darstellung erst bei hoher Civilisation im Drama erscheint.

Das allegorische Epos der entgegengesetzten Seite, welches von der Wirklichkeit ausgeht, stellt die Wirklichkeit entweder dar, als von der Idee angefüllt: mimische Poesie; oder als Wirklichkeit, die auf die Idee zu beziehen ist: Satyre.

Die mimische Poesie zeigt sich im Epos besonders in der Form des Idylls, welches die Wirklichkeit rein darstellt, wie die Begriffe darin aufgegangen sind, und im

Sinne der Kunst idealisirt, indem es die Idee bis in die äußersten Enden des gemeinen Lebens verbreitet findet. Der Kreis, den diese Poesie sich wählt, muß beschränkt sein; daher das Hirtenleben als enger Kreis des gemeinen Lebens so oft für das Idyll benutzt worden ist; nicht aus moralischen Gründen, wegen der Unschuld der Hirten, wie es Geßner mißverstand, der eine empfindsame Spielerei damit trieb. Vielmehr bildet diese Poesie treu die wirkliche Welt nach; nur von dem künstlerischen Standpunkte aus. Sie wird in der Form dramatisch, nicht aber dem inneren Gehalte nach; denn der mystische Inhalt der Gegenwart liegt nicht darin, wie im Drama. — Auch die Mimen der Alten sind wahrscheinlich in Rücksicht auf den eigentlichen Gehalt mehr episch als dramatisch gewesen. — Wegen der Besonderheit seines Stoffes nimmt das Idyll auch die Beschreibung in sich auf, die aber immer Modification der Handlung sein muß. Die Muster dieser Dichtungsart bei den Alten, namentlich Theokrit, sind bekannt. Die Neueren haben sie meistens mißverstanden, ausgenommen der Maler Müller, der ein Muster von kräftiger Darstellung ist, aber zu sehr luxurirt.

Die entgegengesetzte Gattung ist die Satyre. Sie faßt die Wirklichkeit als Wirklichkeit des gemeinen Lebens in Beziehung auf die Idee unter allgemeine Gesichtspunkte. Die reinste Satyre müßte ganz mimisch sein. Dieser Vollendung ist die Horazische sehr nahe, in welcher das moralisch Strafende sehr untergeordnet erscheint; und in dieser Hinsicht ist Horaz der vorzüglichste Satyriker. Durch das Ueberwiegen des moralischen Princips wird der poetische Charakter aufgehoben; noch weniger aber darf die Satyre speculativ werden. Juvenal und Persius theilen sich in

die entgegengesetzten Fehler. Der schroffe Stoicismus des Persius erzeugt zu starken persönlichen Ingrimm. Juvenal zeigt mehr Lust an der Schilderung der Verwirrungen und Laster selbst, als Abscheu gegen das moralisch Schlechte; was eine gemeine Natur verräth. — Die Satyre geht in die Epistel über, die jedoch schon zum lyrischen Gebiete gehört; so wie das symbolische Epos mit dem Hymnus in die lyrische Poesie tritt, dessen Gegenstand die Gottheit selbst ist.

Das neuere Epos hat im Ganzen mehr allegorischen Charakter, ohne einen rein symbolischen Mittelpunkt. Um so tiefer dringt es in die Idee ein, weil es aus dem Innersten der Individualität hervorgeht. Daher läßt sich in ihm das göttliche Leben reiner, und die Wirklichkeit mehr in ihrem Verhältnisse zum Ewigen darstellen, und das Epos geht hier auch in die Motive ein.

Auch in der neueren epischen Poesie läßt sich ein reines, und ein allegorisches Epos unterscheiden. Das vorzugsweise symbolische ist aber auch nicht rein symbolisch wie das antike. In beiden bezeichneten Gattungen findet auch hier ein Gegensatz statt. Das Epos stellt immer Thätigkeit dar: im symbolischen Epos als sich selbst erzeugend und daher zugleich als göttlich und als irdisch aufgefaßt. Der Gegensatz zwischen der Gottheit und der menschlichen Welt muß bei den Neueren schärfer sein; jedoch ist das Epos immer Thätigkeit der Idee, indem die Gottheit Wirklichkeit schafft, und die Wirklichkeit als göttlich erscheint. — Im allegorischen Epos muß das Göttliche abgesondert und die Wirklichkeit aus sich entwickelnd, oder die Wirklichkeit als das Göttliche enthaltend erscheinen.

Das symbolische Epos sondert sich hier in ein göttliches und ein irdisches Epos. Das erste, worin alles Offenbarung der Gottheit, alle Handlung Thätigkeit des Göttlichen ist, nennen wir das mystische Epos. Das zweite, worin die menschliche Welt der Gegenstand ist, betrachtet, wie in derselben das Göttliche lebt und die Zeitlichkeit aufhebt, ist das tragische Epos. Von beiden Arten hat unsere vaterländische Literatur glänzende Beispiele aufzuweisen. Das mystische Epos erscheint in den Gedichten, die den Fabelkreis vom heiligen Gral betreffen; das tragische Epos in dem Liede der Nibelungen.

Die Sagen vom heiligen Gral sind mystisch, in sofern alle Wirklichkeit darin göttliche Wirksamkeit, d. h. Wunder ist. Sie sind überwiegend allegorisch, und nicht so vollkommen episch ausgebildet, wie die tragische Seite, indem die mystischen Ideen allegorisch aus einander gezogen sind und mehr moralisirende, als dogmatische Ansicht der christlichen Religion in ihnen herrscht. Nichts desto weniger sind sie höchst merkwürdige und bedeutsame Denkmäler des Geistes der Deutschen Nation. Dem Stoffe nach schreiben sie sich zum Theil aus dem Auslande, namentlich aus der Provençalischen Poesie her; ihre Ausbildung aber haben sie erst in Deutschland erhalten und wären, ganz auf deutschem Boden erwachsend, vielleicht noch mystischer geworden. — Aeußerlich erscheinen sie unvollendet, weil sie nicht ganz bis zum Mystischen durchgedrungen sind und das mystische Streben sich nicht völlig gesättigt hat. Alle diese Gedichte beziehen sich auf eine particuläre eigenthümliche christliche Offenbarung. Der heilige Gral, das Abendmahlsgefäß Christi, das verschiedentlich gedeutet wird, erscheint als der Quell

aller Existenz, im Besitz tugendhafter Menschen, die er schon auf Erden durch Wunder selig macht. Die moralische Seite ist in der Brüderschaft von Rittern ausgebildet, die mehr in sittlich frommem Leben dargestellt, als mystisch gezeichnet werden, wodurch die Moralität sich von dem religiösen Princip absondert. Den historischen Stoff dieser Gedichte macht die Geschichte der Könige des heiligen Grals, Titurel, Parcival, Lohengrin, aus.

Vollendeter episch gestaltet ist die zweite Gattung, das tragische Epos, in dem Liede der Nibelungen, welches Werk eines von denen ist, die in der Weltgeschichte Epoche machen, und ein dem geistigen Gehalte nach durchaus vollendetes. Man kann über den Werth dieses Gedichtes, besonders in der Vergleichung mit Homer, viel hin und her streiten, muß aber jedenfalls anerkennen, daß das Nibelungenlied einen unbegreiflich tiefen tragischen Sinn hat und durch den tragischen Grundgedanken, der auf die innerste Natur des Menschen geht, wirklich zu einem Wunder der Poesie wird. Es enthält die Darstellung einer menschlichen Welt in ihrem ewigen Verhältnisse zur Idee, vermöge dessen diese Welt, eben weil sie eine ideale, eine heroische ist, sich verzehrt und untergeht; also die Auflösung der Wirklichkeit in die Idee. Alles geht hier von einzelnen Personen, nichts von göttlicher Schickung aus. Die innere Einheit der Handlung wird bei aller Verwickelung durch Reflexion dem Leser immer gegenwärtig erhalten und diese durch den Gedanken eines allgemeinen Schicksals verknüpft. Das tragische Princip hat sich hier zum Epos gestaltet, und eben dieses tragischen Charakters wegen kann die Gottheit als unmittelbare Thätigkeit hier gar nicht einwirken. Das

Göttliche in diesem Gedicht ist das Schicksal, das durch das beständige Bewußtsein des Ausganges zur Vorsehung wird. So wird das Tragische, indem es planmäßig ist, ins Epische verwandelt. Die Reflexion hat hier immer das Ganze vor Augen, und das Einzelne hat nur in Beziehung auf dieses Bedeutung; daher hier nicht die selbständige Ausbildung des Einzelnen, wie im Homer, stattfinden kann.

Das mystische und das tragische Princip fließen in einander, als das Werden der epischen Kunst, in der eigentlichen Ritterpoesie, welche durch alles Epische der neueren Zeit sich hindurch zieht. So wird aus dem mystischen ein moralisch-didaktisches Epos in den ältesten Rittergedichten, wie in dem unvergleichlichen Tristan; aus dem tragischen ein mimisches, besonders bei Ariost, wo alles von der lebendigen, reichen Darstellung der Wirklichkeit ausgehet; doch immer mit dem tragischen Sinne im Hintergrunde.

Es sind nun die allegorischen Arten des neueren Epos zu betrachten, und zwar zuerst die vom Begriff ausgehenden, sofern derselbe entweder als allgemeiner Gesichtspunkt, oder als besonderer gefaßt wird. Da in der neueren Poesie alles auf der Individualität beruht, so muß auch das von dem allgemeinen Begriff ausgehende Epos eine sittliche Bedeutung haben. Wo hingegen der Begriff als besonderer auf die Wirklichkeit angewendet wird, muß die Bedeutung mehr physikalisch werden. Auf der allgemeinen Seite steht das universelle Epos, auf der besonderen das Mährchen.

Von jenem zugleich sittlichen universellen Epos haben wir nur ein vollendetes Beispiel: die divina commedia des Dante, in welcher das Universum in der

Einheit des Begriffes und eben daher unter sittlichem Princip dargestellt wird. Man kann dieses Epos ein didaktisches nennen; denn es geht von einem wissenschaftlichen, dogmatischen Standpunkte aus. Das Wichtigste aber ist die Offenbarung der Idee durch das Universum, wodurch das Gedicht im Ganzen allegorisch wird, während es zugleich ganz mystischen Charakter hat, indem das Symbol mit der Allegorie zusammenfällt. Die Allegorie ist hier vollendet und ihre eine Seite stellt sich ganz mystisch dar. Daher erkennt man bei Dante immer die Vereinigung zweier Welten und das Bewußtsein eines Lebens in zwei Welten zugleich, indem das ganz speciell Wirkliche mit dem Wesentlich-Ewigen immer unmittelbar zusammenfällt. Die Gottheit muß hier immer unter dem Begriff aufgefaßt werden und erscheint daher nicht persönlich handelnd, also mythisch, sondern nur unter Bildern, nie in wirklicher Persönlichkeit dargestellt.

Das Mährchen faßt eine Sphäre wirklicher Erscheinungen zusammen, und stellt sie als gesetzmäßig dar unter bestimmten Begriffen einer eigenen Mythologie. Es bildet sich immer seine eigene Mythologie, oder modificirt wenigstens eine hergebrachte durch die besondere Anwendung auf eigenthümliche Weise. Es hat daher durchaus einseitigen Sinn und darf nie zu universell sein wollen. Indem es sich eine Mythologie für diesen bestimmten Stoff schafft, entsteht ein Kreis von mythischen Bildern, die als unmittelbare Deutung der Naturkräfte und der sittlichen Mächte in ihrer Wirklichkeit verstanden werden müssen. Daher findet sich das Mährchen meist in solchen Zeiten und Nationen, wo der Einfluß der nationalen Religion schon geschwächt ist. — Bei den Arabern ist diese Gattung vorzüglich ausgebildet

worden, weil bei ihnen die Gottheit durch den Muhamedanismus ganz zum Abstractum geworden war. Aber auch in neueren Zeiten haben wir Mährchen entstehen sehen als Beweis, daß die religiöse Mythologie nicht mehr im Volke lebt. — Das Mährchen muß sich durchaus an einen bestimmten Kreis halten; je weniger es diesen überschreitet, desto weniger thut es der religiösen Mythologie Eintrag. Unter den neueren Mährchen kann man keine höher stellen, als die von Göthe und von Tieck. Ein berühmtes Mährchen von Novalis hat in der That hohen Werth, will aber zu universell sein und verwirrt sich in seiner willkührlichen Mythologie.

Wir schreiten nun zu dem allegorischen Epos der Neueren fort, welches von der Wirklichkeit ausgehet. Diese kann in der neueren Kunst weder bloß durch Reflexion, wie bei den Alten, noch unter der Form bloß sinnlicher Auffassung dargestellt werden. Die Wirklichkeit hat in der allegorischen Kunst höhere universelle Bedeutung, in sofern sie sich an die Individualität, an den Charakter anschließt. Auf der andern Seite aber muß auch die Beziehung auf die bloße Besonderheit hier statt haben, wodurch die Erscheinung der Individualität im besonderen Leben hervorgehoben wird, die Seite der Situationen und Begebenheiten. — Das Epos der Wirklichkeit, welches sich als universell an den Charakter anschließt, ist der Roman; dasjenige welches von der Besonderheit ausgehet und sich an die Situation anschließt, die Erzählung.

Der Roman ist die Entwickelung des Charakters auf universelle Weise, so daß in dem besonderen Charakter zugleich die Bedeutung menschlicher Individualität überhaupt

liegt, und derselbe sich durch seine Existenz zugleich entwik-
kelt und wieder aufhebt, indem er in die Idee zurückgeht.
Die wesentlichen Forderungen für den Roman liegen also
darin, daß er allgemeine Bedeutung habe, indem der Cha-
rakter nie ein bloß zufälliger, durch äußere Erscheinung be-
stimmter, sondern Repräsentant der menschlichen Individua-
lität überhaupt ist, mithin nie der einzelne Charakter, son-
dern das Princip in ihm die Hauptsache ist; daß aber auf
der andern Seite alles im Charakter liege und die Entwik-
kelung desselben des Menschen Schicksal bestimme. Der Cha-
rakter ist im Romane zugleich das Schicksal des Menschen,
das Princip seiner Begebenheiten. Solche Schicksale, die
sich aus der Persönlichkeit entwickeln lassen, sind daher dem
Romane die angemessensten, für welchen eben deßwegen die
Liebe ein Hauptgegenstand ist.

Aus dem Bemerkten fließen noch zwei charakteristische
Eigenschaften des Romans. Aus der Allgemeinheit nämlich
geht die Gleichgültigkeit hervor, mit welcher der Dichter die
wirkliche Handlung behandeln muß, worin sich der Roman
wesentlich dem antiken Epos nähert. Der Dichter erhebt
sich über alles Einzelne und nimmt kein besonderes Inter-
esse an Personen oder Begebenheiten. Daher auch die
klare, ruhige, durchsichtige Form, in welche der Roman
seinen Gegenstand faßt, ohne Deklamation und besonderen
Schwung in einzelnen Stellen. — Mit der Besonderheit
hängt die Ironie zusammen, die sich im Romane vorzüg-
lich aussprechen muß, da der Charakter hier als wesentlicher,
und doch zugleich als nichtig erscheint.

Keine neuere Dichtungsart hat mit dem alten Epos
nähere Verwandtschaft, als der Roman. Die allegorische Dich-

tung wird hier der symbolischen ähnlich, unterscheidet sich aber davon durch die reine Besonderheit. Jene Aehnlichkeit zeigt sich nicht nur in der eben bemerkten Gleichgültigkeit, sondern auch in den Episoden, die als für sich bestehende Ganze heraustretend, dem Romane unentbehrlich sind; denn wenn alles sich in einen Zusammenhang verflöchte, so würde das prosaische Verhältniß von Zweck und Mittel überwiegen. — In Göthe's Wilhelm Meister sind mithin die Bekenntnisse einer schönen Seele ganz dem Romane angemessen, nur auffallend durch ihre Länge und weil sie einzeln stehen. Nirgends sind die Episoden schöner, als in Cervante's Don Quixote, wo die eingeschalteten Novellen dem Gedichte wesentlich sind und immer allegorische Beziehung auf den Hauptgedanken des Ganzen haben. — Auch in der ruhigen, mit Reflexion begleiteten Darstellung des Romans zeigt sich die Aehnlichkeit mit dem alten Epos.

Zum Romanschreiben gehört durch Erfahrung erworbene Weisheit, die sich in beständigen Betrachtungen und Reflexionen äußert. Das Einzelne muß immer zugleich die allgemeine Bedeutung haben, so daß sich im Romane die Principien des Idylls und der Satyre vereinigen. Die vollendete Wirklichkeit hat der Roman vom Idyll, die Reflexion von der Satyre.

Tragisches und Komisches können sich im Roman scharf von einander sondern auf ähnliche Weise, wie im reinen Epos in dem Gegensatze des Mystischen und Tragischen. Die mystische Seite stellt sich hier tragisch dar, die andere mehr in die Wirklichkeit übergehende komisch. Don Quixote ist beinahe der einzige komische Roman; der erste rein tragische Roman sind Göthe's Wahlverwandtschaften.

Die ganze Natur ist hier mit in die Individualität übergegangen und zeigt sich in den Charakteren individualisirt, ohne daß die Personen bloße Marionetten der Naturkräfte wären. Darum ist der Schluß nothwendig tragisch, und die Beruhigung, die in allem Tragischen liegt, ist hier nicht durch den Sieg über die Natur ausgedrückt, sondern dadurch, daß das Individuum in das Schicksal und die Natur aufgeht und als einerlei damit erkannt wird.

Der Roman ist eine sehr universelle Gattung und daher nach einer Seite hin auf dem Punkte ins Lyrische überzugehen. Als lyrischen Roman können wir Werther's Leiden betrachten. Andere Romane schließen sich mehr an das antike Idyll an; so besonders die ernsthaften Schäferromane der Spanier.

Dem Romane steht die Erzählung entgegen, als epische Darstellung der Wirklichkeit von dem Principe des gegebenen Verhältnisses, der Situation oder Begebenheit aus. Eine Erzählung darf nicht die Entwickelung des Charakters zum Gegenstande haben, sondern diesen durch die Situation entstehen und sich bilden lassen. Dies geschieht besonders unter zwei Modificationen: nämlich indem entweder die Bestimmung von Charakteren durch Begebenheiten, oder die Begebenheiten überhaupt als allgemein menschliche dargestellt werden. Letzteres ist die Aufgabe der Novelle, in welcher die einzelne Situation als eine allgemeine entwickelt, auf Begriffe der Erfahrung bezogen wird. So ist besonders in den italiänischen Novellen des Boccaccio und Anderer die Situation als allgemein menschliche die Hauptsache, ohne höhere ethische oder religiöse Beziehung. Die Novelle hat in sofern die nächste Aehnlichkeit mit dem Idyll.

— Die Erzählung im engeren Sinn läßt mehr den Charakter durch die Situation bestimmt werden. Das Allgemeine in ihr ist die Wirkung der Verhältnisse auf den Charakter. Hierin hat sich Heinrich von Kleist besonders ausgezeichnet, dessen Erzählungen, vor allen sein trefflicher Kohlhaas, wahrhaft poetisch sind.

2. Von der lyrischen Poesie.

Weil die lyrische Poesie ganz allegorisch ist und in der Beziehung entgegengesetzter Elemente besteht, so fließen die Gattungen hier mehr in einander und können sich nicht so scharf sondern, wie im Epos, wo das Symbol überwiegt.

Die lyrische Poesie geht von dem Gegensatze des Allgemeinen und Besonderen aus, welcher sich darin zeigt, daß die Entgegengesetzten durch wirkliche Thätigkeit auf einander bezogen werden müssen und dadurch die Idee bilden. Nicht die vollendete, sondern die sich erzeugende Idee ist Gegenstand der lyrischen Kunst, in welcher daher immer ein Streben von dem Besonderen zum Allgemeinen, oder umgekehrt stattfindet.

Die lyrische Poesie beruht entweder auf der Entfaltung eines höheren Begriffes in der Wirklichkeit (religiöse Lyrik); oder darauf, daß sich das Endliche zum Begriff hinauf läutert, sich nach ihm sehnend auf ihn bezieht. Dieses gegenseitige Streben, wodurch Alles Beziehung und Uebergang wird, macht den lyrischen Charakter aus; nicht die Subjectivität allein. Es kann auch reine Darstellung der Beziehungen den Inhalt des Lyrischen bilden, wobei die Persönlichkeit des Künstlers nicht bedeutend hervortritt; also bloße mit Reflexion verbundene Darstellung, wie bei Pindar;

nur daß die Stoffe immer in bestimmter Beziehung, nicht in selbständig abgerundeter Form, wie im Epos, erscheinen.

Die Beziehung selbst geschieht durch die Phantasie des Dichters; aber das Zusammentreffen des Allgemeinen und Besonderen, die Einheit dieser beiden Seiten im Momente der Wirklichkeit kann nur vollständig ausgedrückt werden durch eine Erscheinung, in welcher der Begriff ganz Wirklichkeit wird. Diese Form, dies verknüpfende Schema giebt der lyrischen Poesie die Musik, in welcher der reine Begriff als Wirklichkeit auftritt.

Die Beziehung kann in der lyrischen Poesie durch Reflexion (Betrachtung oder Witz), aber auch durch Darstellung oder Empfindung bewirkt werden, indem das Besondere auf den Begriff zurückgeführt wird. Vollständig aber können diese beiden Enden nur dadurch verbunden werden, daß die Idee als innere Einheit immer gegenwärtig erhalten wird, weil sonst ein abstractes Verhältniß entstehen würde. Dies nun geschieht durch Unterlegung der allgemeinen Form der Idee, und darin eben besteht die Function der Musik, welche die Idee als innere Einheit in aller Mannichfaltigkeit der Aeußerungen gegenwärtig erhält.

Die Musik ist jedoch nur für die Arten lyrischer Poesie nothwendig, in welchen sich die Gegensätze völlig trennen. Wo die Reflexion eintritt, kann die Musik nicht gleiche Bedeutung haben, weil da schon eine Vermittelung durch den Verstand gegeben ist. Jedoch ist auch in diesem Falle die Musik nicht ausgeschlossen, zumal in der überwiegend symbolischen Kunst der Alten. Das Symbol erscheint hier als Verbindung der Gegensätze und muß daher einen allegorischen Zwiespalt in sich enthalten, den die Musik auflöst.

Wo hingegen, wie in der neueren Kunst, die Allegorie überwiegt, ist mit jedem Extrem sein Entgegengesetztes schon verbunden und mithin die Musik nicht unentbehrlich. Scheiden sich aber die Entgegengesetzten schärfer, so wird sie auch in der neueren Lyrik eintreten müssen.

Die Verbindung der Musik mit dem Drama hat ihren Grund in demselben Gegensatze. Im Drama nämlich trennt sich die Idee in zwei Richtungen und sondert sich in sich selbst allegorisch ab. Im alten Drama aber ist die Verbindung mit der Musik nothwendiger, weil in diesem die Idee immer einseitig aufgefaßt ist. Aus dem Bedürfniß, die Komödie zur Idee zu erheben, entsteht auch der hohe lyrische Schwung, den die alte Komödie oft nimmt. — Bei dem neueren Drama ist die Musik nur da nothwendig, wo die entgegengesetzten Elemente der Allegorie als abgesonderte erscheinen.

Die Verskunst der lyrischen Poesie ist die künstlichste, weil diese Gattung am meisten musikalisch ist und daher in der Sprache schon mehr Musik haben muß als die andern poetischen Gattungen.

Bei der Eintheilung der lyrischen Kunst muß der Unterschied zwischen antiker und moderner Poesie an die Spitze gestellt werden. Es ist übrigens schon bemerkt worden, daß die Gattungen sich hier nicht so bestimmt sondern lassen, wie in der epischen Poesie, wo sich das Symbol immer abschließt, während hier alles im Uebergange begriffen ist. Es können nur gewisse Standpunkte unterschieden werden, die in dem Flusse der Lyrik feste Momente bilden.

Dieser Standpunkte müssen drei sein, indem 1) die Wirklichkeit aufgefaßt und in dem Einzelnen der Begriff wahr=

genommen wird, so daß das Gefühl sich zum Begriffe erhebt; oder 2) der Dichter auf dem Mittelpunkte zwischen beiden Seiten steht und die Entgegengesetzten verbindet; oder endlich 3) von dem Begriffe als dem Göttlichen aus- und in die Wirklichkeit übergegangen wird. Diese drei Stufen müssen sich in der alten, wie in der neuen Kunst finden. Bei den Alten aber, deren Lyrik wir zunächst nach diesen drei Standpunkten betrachten, behält auch das Lyrische immer einen symbolischen Charakter, und es findet weniger Verbindung der Extreme statt, als Erschöpfung der Idee in jedem Extreme. Das Streben ist, durch die Allegorie das Symbol wiederherzustellen.

Auf dem ersten Standpunkte, dem der Besonderheit oder dem irdischen, wo die Idee als in Wirklichkeit übergegangen betrachtet wird, strebt die alte Kunst, durch Vollendung der Idee in dem Einzelnen der Wirklichkeit das Symbol herzustellen. Hier muß also das Besondere zwiefach aufgefaßt werden: 1) so daß in der Richtung auf das Einzelne das ganze Bewußtsein sich erschöpft; 2) so daß das Besondere unter allgemeine Gesichtspunkte erhoben wird und als Modification derselben erscheint.

Die erste Auffassungsweise begründet das L i e d, wofür sich bei den Alten kein bestimmter Terminus findet. Es gehören hieher d i e lyrischen Gedichte, die eine einzige Empfindung oder Richtung des Gemüthes auf das Mannichfaltige so ausdrücken, daß darin das ganze Bewußtsein des Dichters sich erschöpft. So die Liebesgedichte und alle andern, die eine einzelne heftige Leidenschaft so darstellen, daß sie als etwas Göttliches, Universelles erscheint. Daher findet sich so große Leidenschaftlichkeit, ja Raserei in den Gedich-

ten dieser Art. Das ganze Individuum fühlt sich nur noch in diesem momentanen Zustande der einzelnen Leidenschaft.

Die entgegengesetzte Seite besteht darin, daß das Gemüth die verschiedenen Empfindungen als Modification seiner selbst unter allgemeinen Gesichtspunkten entwickelt. Herrscht hier die Empfindung vor, so entsteht die Elegie; findet mehr ruhige Betrachtung statt, so entsteht die Epistel, die durch die Satyre an das Epische grenzt. — Wenn man sagt, die Elegie enthalte gemischte Empfindungen, so hat diese Bestimmung darin ihren Grund, daß die Elegie dem Liede entgegen steht, in welchem nur eine Empfindung herrscht. Die Elegie geht von einem allgemeinen Gesichtspunkte aus, indem das Bewußtsein als Einfaches, Beharrliches in allem Wechsel der Empfindungen stehen bleibt. — Drückt sich diese Stimmung mehr als Reflexion, als allgemeine beharrende Erkenntniß aus, so entsteht die Epistel, die sich von der Satyre dadurch unterscheidet, daß diese die einzelnen Thatsachen unter allgemeine Gesichtspunkte zusammenfaßt, während die Epistel nicht von Thatsachen, sondern von allgemeinen Sätzen ausgeht, für welche die Thatsachen nur Belege sind. Dies ist der Unterschied dieser beiden Gattungen bei Horaz.

Das Epigramm ist, wie die Epistel, als eine Uebergangsform aus dem rein Lyrischen in die Region der Reflexion anzusehen, daher beide an das Epos, und zwar das Epigramm an die gnomische Poesie, sich anschließen. Im Epigramm wird die äußere Erscheinung durch Witz in die Idee zurück versenkt. Sofern dies mehr das Werk der unmittelbaren Stimmung, des Gefühls, als der Reflexion sein muß, gehört das Epigramm zur lyrischen Poesie. Die

meisten Epigramme jedoch sind bloß Spiele des Verstandeswitzes. Ein gutes Epigramm erfordert ein so vielseitiges, reiches Leben des Gemüthes, daß sich dasselbe mit seiner ganzen Thätigkeit an den äußersten Moment der Erscheinung anschließen kann, und ist in sofern ein Beleg einer höchst vollendeten Cultur.

Auch auf der zweiten Stufe der lyrischen Poesie, welche die mittlere Region der Reflexion ausmacht, findet ein zwiefacher Standpunkt statt. Der Charakter der alten Lyrik besteht überhaupt in dem Hineintreiben der Idee in die Wirklichkeit. Daher findet sich auch hier Auffassung des Begriffes in der vollen Wirklichkeit, aber hier als Begriff, nicht als Stimmung des Gemüthes; so entsteht die lyrische Poesie der Darstellung. Die andere Seite besteht darin, daß der Begriff das Mannichfaltige zu sich erhebt und es so als Entwickelung eines gegenwärtigen Begriffes erscheinen läßt. — Die erste Richtung findet sich hauptsächlich in dem heroischen Hymnus; die zweite in der eigentlichen Ode oder dem philpsophirenden lyrischen Gedichte.

Der heroische Hymnus ist der Pindarische. Die Darstellung ist hier episch, doch auf Betrachtung gegründet; alles ist Symbol, erhält aber seine Bedeutung nur durch die Verknüpfung, die der Verstand hervorbringt, indem das Symbol allegorisch entwickelt wird. Ohne Zweifel ist dies die vollendetste Form der alten Lyrik. Gerade die ganz entgegengesetzten Urtheile über Pindar sind ein Beweis seiner Vortrefflichkeit, wie fast immer das Schweifen des Urtheils in die Extreme. Im Pindar ist alles plastisch und zugleich von Seiten der Verknüpfung alles durchsichtig.

Die entgegengesetzte Seite, wo der Begriff das Erste

und die Wirklichkeit Modification desselben ist, nimmt die Ode ein, die wir freilich nur aus Horaz kennen. Aber auch die reflectirenden Chöre in den Tragikern, besonders in Sophokles' Antigone (z. B. V. 332 ff. πολλὰ τὰ δεινά ꝛc.) und Oedipus Tyrannos gehören hieher.

Auf dem dritten Standpunkte der antiken lyrischen Poesie, dem göttlichen, wird die Idee als Begriff vorausgesetzt und bildet sich ihre Existenz, indem entweder 1) das Bewußtsein des Göttlichen sich in eine besondere Richtung ergießt, oder 2) der göttliche Begriff als solcher sich selbst seine Darstellung giebt, was in dem epischen Hymnus geschieht.

Die erste Richtung, dem Liede auf dem ersten Standpunkt entsprechend, zeigt sich in dem Dithyrambus, dem Påan und andern religiösen Liedern, worin keine Zurückbeziehung des Gemüthes auf das Göttliche stattfindet, sondern das Gemüth sich angefüllt von der Gottheit, unter der Herrschaft derselben fühlt und sich in dieser einzelnen Richtung ausströmt. Daher hat die ganze hieher gehörige Poesie orgiastischen Charakter, und die lyrische Kunst ist hier nur nach einzelner Richtung und Gemüthsstimmung schöpferisch.

Wird aber ein solcher göttlicher Gedanke durch Darstellung ausgesprochen, die auf einem Begriffe beruht, so entsteht der epische Hymnus, in welchem alles symbolisch dargestellt wird, aber nicht in dem Sinne des Epos, sondern als Symbol einer bestimmten allegorischen Richtung, eines einzelnen bestimmten Begriffes. Daher hat der epische Hymnus immer nur eine Gottheit und zwar nur irgend einen einzelnen Standpunkt derselben zum Gegenstande. Er entspricht der Elegie auf dem ersten Standpunkte. Der my=

stische Inhalt gewinnt durch den Charakter des epischen Hymnus immer eine besondere Gestalt und erscheint nie in universellem Sinne.

Durch den epischen Hymnus schließt sich auch auf dieser Stufe die Lyrik an das Epos an. Die mittlere Region, die der eigentlichen Reflexion, nähert sich der dramatischen Kunst. Der heroische Hymnus, der getanzt und dargestellt wurde, grenzt einerseits an das Lied, anderseits an den Dithyrambus. Alle drei Hauptgattungen der Poesie berühren sich also hier, wie überall.

In der neueren Lyrik ist alles mehr Reflexion. Die lyrische Poesie, die sich an das Besondere der Wirklichkeit anschließt, besteht hier nicht in der Ergießung des ganzen Gemüthes in einer Richtung; sondern bei dem Versinken in den einzelnen Stoff bleibt immer das Gemüth als das Allgemeine gegenwärtig, und die Beziehung nöthig. Die Gegensätze vereinigen sich daher hier mehr, als in der alten Lyrik. Die neuere Lyrik ist universeller, dagegen die alte sich schärfer in einzelne Richtungen trennt; jene hat daher in diesem Sinne höhere Bedeutung, als diese. — Auch die neuere Musik hat aus demselben Grunde in Rücksicht auf den Inhalt des Gemüthes einen tieferen Sinn. Der mächtige Einfluß, den die Musik bei den Alten auf die Sitten und auf das wirkliche Leben übte, ist gerade ein Beweis ihrer geringeren Tiefe. Die alte Musik ergriff den Menschen in seinem gegenwärtigen Zustande eben deßwegen, weil sie nicht so tief ins Innerste eindrang, wie die neuere, die alle Gemüthsstimmungen in das allgemeine Princip zu erheben und darin zu erhalten dient.

Die Gattungen der beiden Seiten fließen in der neue-

ren Lyrik weit mehr in einander über, weil alles Beziehung und Vermittlung ist. — Auf der ersten Stufe ist das Lied hier so wohl Ausströmung der einzelnen Empfindung, als Modification der allgemeinen Gemüthsstimmung. Es kann mit einer einzelnen Leidenschaft beginnen, dieselbe universeller fassen als allgemeine Leidenschaftlichkeit und dadurch den Uebergang zur Modification der allgemeinen Gemüthsstimmung bilden. — Elegie und Epistel sind demnach hier in das Lied mit verflochten. Durch eine scharfe Sonderung dieser Gattungen wird bei den Neueren der eigentliche poetische Geist verbannt, weil die Verknüpfung aufgegeben und dadurch entweder das Einzelne roher Ausdruck einseitiger Leidenschaft, oder das Allgemeine trockene Betrachtung wird. Die strenge Nachahmung der alten Gattungen erzeugt daher nur steife und hölzerne Scheinpoesie. Göthe's römische Elegien sind nur der Anregung nach antik; in der Ausführung haben sie ganz modernen Charakter. Es ist darin eine bestimmte leidenschaftliche Richtung, und das Mannichfaltige erscheint nur als momentane Modification dieser Stimmung, während in der alten Poesie die Elegie einen weit allgemeineren Charakter hat.

Dagegen muß in der neueren Lyrik dieser Stufe der Gegensatz des Tragischen und Komischen sich deutlich aussprechen, vermöge der größern Universalität dieser Kunst; denn jene beiden Principien unterscheiden sich am bestimmtesten, wo die größte Universalität ist. Verliert sich auch das Lied in einer Richtung, so muß es doch immer zugleich das Streben nach dem Wesentlichen, Allgemeinen mit einer wehmüthigen sehnsüchtigen Beziehung darauf ausdrücken, also immer ein Zurückgehen in das Innere sein.

Die zweite Stufe der lyrischen Poesie, die mittlere Region der Beziehung, ist bei den Neueren nicht so reich und bedeutend, wie bei den Alten, weil hier überhaupt die Gegensätze allegorisch aus einander fallen und jeder für sich universell wird; und auch hier ist die Scheidung in zwei Seiten nicht so scharf, wie bei den Alten. Diese Gattungen gehören zu den schwierigsten der neueren Poesie.

Die Seite der Darstellung, auf welcher der heroische Hymnus der Alten steht, macht hier die erzählende Lyrik aus, wohin vorzüglich die Romanze gehört, die nicht zur epischen Poesie zu rechnen ist. Sie verknüpft die Facta durch Betrachtung und Stimmung des Dichters und ist darin dem heroischen Hymnus der Alten ähnlich, wo aber die Betrachtung rein und allgemein ist, während hier eine einzelne Stimmung zu Grunde liegt. Die Erzählung ist in der Romanze nur Modification der Gemüthsstimmung; so in den spanischen Romanzen vom Cid, in denen der Zusammenhang kein epischer, sondern ein lyrischer ist. Die Spanier haben jedoch auch ein wirklich episches Gedicht vom Cid.

Die Seite der philosophirenden Betrachtung, auf welcher die Ode der Alten steht, muß hier allgemeiner und höher gefaßt werden, weil von einem universelleren Standpunkte ausgegangen wird. Aber auch diese Richtung hat nicht die Vollendung wie bei den Alten erreicht und ihre Ausbildung knüpft sich nur an gewisse Völker. Hieher gehört die Canzone und das Sonett, in welchen Dichtungsarten die allgemeine Betrachtung sich auf einen einzelnen Moment richtet. Diese Formen sind jedoch vorzugsweise den romanischen Völkern eigen und können bei uns

nicht einheimisch, wenigstens nicht national werden. Wendet man sie als bloße Formen an, so wird gewöhnlich etwas ganz Anderes daraus, wie dies die englischen Sonette des Shakspeare am deutlichsten zeigen.

Die dritte Stufe, die göttliche Lyrik, das Versinken des Gemüthes in die Betrachtung des Göttlichen, zeigt auch in der neueren Poesie zwei Richtungen. Die einzelne Empfindung drückt das geistliche Lied, die allgemeine Betrachtung der Choral aus.

3. Von der dramatischen Poesie.

Im Epischen und Lyrischen ist der Stoff das Bestimmende und Wesentliche; im Drama ist derselbe als universell zu betrachten, weder als Göttliches, noch als Irdisches allein, sondern als beides zugleich. Darum stellt das Drama die Gegenwart dar, indem es Begriff und Erscheinung nie trennt, sondern als Eins auffaßt. Die reine Thätigkeit der Idee kommt im Drama zum Vorschein, weder vorzugsweise als Symbol, noch als Allegorie; beide gehen in die Gegenwart über, worin sich die Idee offenbart.

Nicht der einzelne Stoff ist Zweck des Drama, und nicht durch den Stoff allein kann sich die Idee darstellen, wie im Epos und in der Lyrik. Hier sind die Beziehungen überall gegenwärtig. Das allgemeine Motiv eines Drama, der Begriff des Ganzen, ist völlig in die Wirklichkeit übergegangen, und in dieser zeigt sich immer nur das Streben, diesen Begriff auszudrücken, der sich mithin ganz in das Besondere verliert. Episches und lyrisches Princip sind hier zugleich gegenwärtig, nicht bloß dem Aeußeren, sondern dem Begriffe nach, indem das Drama die Idee als solche ganz

in die Wirklichkeit verpflanzen, zugleich aber anschaulich machen soll, daß die Wirklichkeit wieder in die Idee zurückgehen muß.

Man darf daher dramatische Werke nicht nach dem besonderen Stoffe beurtheilen, wodurch nur eine höhere Art des Interessanten entsteht, die sich an das höhere sittliche Interesse wendet. Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht nicht auf den besonderen Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darauf, ob es ihr gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufassen, und darzustellen, daß selbst die höchste Wirklichkeit an sich nichts ist, sondern nur in sofern die göttliche Idee sich darin offenbart. Nur nach diesem Standpunkte müssen dramatische Gedichte geschätzt und die besonderen Gesichtspunkte und Stoffe nur als besondere Gestaltungen jener Idee angesehen werden.

Die Idee durchdringt sich hier aufs vollkommenste mit der Wirklichkeit; daher scheidet sich Komisches und Tragisches hier am reinsten; denn wir können die Verschmelzung der Idee mit der Wirklichkeit immer nur nach entgegengesetzten Richtungen auffassen. Erscheint die ganze Wirklichkeit als Darstellung und Offenbarung der Idee sich selbst widersprechend und sich in die Idee versenkend, so ist dies das tragische Princip. Erkennen wir hingegen, daß die mannichfaltige unvollkommene Wirklichkeit gleichwohl überall die Idee enthält, so entsteht das komische Princip. Der Grund, warum sich diese beiden Principien hier so bestimmt trennen, liegt in der Universalität der dramatischen Kunst. Diese Reinheit beider Principien ist jedoch nur in der antiken Kunst wirklich zu finden, wo die Verschmelzung der Idee und Wirklichkeit ganz symbolisch ist, dagegen in der neueren

Kunst immer zugleich allegorische Beziehung und daher Vermischung beider Principien stattfindet.

Daß es in der dramatischen Poesie auf den besonderen Stoff nicht allein und nicht wesentlich ankommt, hat man heut zu Tage in der Theorie eingesehen. Zwar herrscht immer noch die Kantische Lehre von der sittlichen Freiheit als dem wesentlichen Princip des Drama; allein sie wird allmälich mehr und mehr geschmälert. Mit der Praxis aber sieht es desto schlimmer aus. Unsere Dramatiker wollen einzelne Gedanken darstellen, die nicht Ideen sondern abstracte Begriffe sind, wodurch man ganz in die Sphäre des gemeinen Lebens hinabgezogen wird.

Die dramatische Poesie ist die universelle, da sie keinen besonderen Stoff in Beziehung auf die Idee, sondern die Idee selbst in ihrer reinen Thätigkeit darstellt. Indem diese erschöpfend aufgefaßt wird, muß die Scheidung des Tragischen und Komischen eintreten. Ein Mittleres zu denken, wo Wirklichkeit und Idee ganz Eins würden, ist uns unmöglich, da wir das Wesen nur durch einen Gegensatz zu erkennen vermögen. Die vollkommene Einheit der Idee und Wirklichkeit können wir uns nicht einmal vorstellen; es wäre dies die göttliche Erkenntniß selbst. Wir sind in der Existenz befangen, die ein von der Idee abgewendetes, verlorenes und an sich nichtiges Leben hat und nur Bedeutung, Inhalt und Werth erhalten kann, wenn sich die göttliche Idee in ihr offenbart. Diese Offenbarung aber ist nur möglich durch Aufhebung der Existenz selbst, und in diesem Akte müssen wir die Idee erfassen, was wir auf absolute Weise nicht vermögen. Die Existenz selbst ist nicht das Dasein der Gottheit; vielmehr können wir dieses nur dadurch er-

fahren, daß durch seine Offenbarung die Existenz aufgehoben wird. Dieser Mittelpunkt alles menschlichen Bewußtseins ist auch der Mittelpunkt der Poesie.

Indem nun aber die Richtung dieser Offenbarung eine zwiefache ist, so entsteht die Trennung des Tragischen und Komischen. Im Tragischen wird durch die Vernichtung die Idee als existirend offenbart; denn indem sie sich als Existenz aufhebt, ist sie da als Idee, und beides ist eins und dasselbe. Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee.

Nur hiernach ist der beruhigende Eindruck der Tragödie richtig zu fassen und zu erklären. Die Meisten denken sich als den Grund dieser Beruhigung etwas außerhalb der Tragödie Liegendes, indem sie meinen, der Untergang sei nur Vorbereitung zu einer besseren Existenz; welche Vorstellung also erst durch Reflexion zu gewinnen ist. Neben den unglücklichen Ausgang setzen sie noch als etwas davon Abgesondertes die Hinweisung auf eine bessere Welt. Diese Ansicht ist unrichtig, da sie der Reflexion unterworfen ist. Setze ich die Idee als Existenz für sich, so muß ich die ganze Wirklichkeit aufgeben, und es entsteht dann nicht der tragische, sondern der religiöse Gesichtspunkt. Betrachte ich aber die wirkliche Existenz als vergänglich ihrer Zufälligkeit wegen, nicht ihrem Wesen nach, und dieser zufälligen Wirklichkeit das Ewige als für sich bestehende Existenz entgegengesetzt: so entsteht ein Gesichtspunkt der gemeinen Reflexion, der beides, Wirklichkeit und Idee, in die Sphäre des gemeinen Verstandes hinabzieht. — Der Untergang der wirklichen Welt selbst ist Offenbarung des Ewigen; es bedarf keiner Offenbarung außer derselben. Das Opfer welches gebracht

wird, ist selbst die Gegenwart des Ewigen. Sollte sich die Idee noch besonders für sich offenbaren, so würde sie selbst Moment der Wirklichkeit, nur einer andern, mit der gemeinen coexistirenden Wirklichkeit werden. — Eine außerhalb der Tragödie liegende Beruhigung darf man also nicht suchen; die Tragödie selbst ist die Beruhigung, und ihr wahrer Sinn liegt darin, daß das Zeitliche sich selbst aufhebt, in sofern es Theil nimmt an der Idee.

Die unmittelbare Einwirkung der Gottheit als einer persönlichen kann in der Tragödie nicht stattfinden, sofern die Gottheit Einheit der Idee ist. Anders verhält es sich freilich bei den Griechen, deren einzelne Götter selbst Zerspaltungen der Idee sind. — Bestimmte Hindeutung auf persönliche göttliche Einwirkung darf also in der Tragödie nicht erwartet werden; vielmehr ist die Tragödie um so tragischer, je reiner sie von solcherlei Darstellungen ist. In der Wirklichkeit kann sich die Gottheit nicht persönlich, sondern nur dadurch offenbaren, daß das ganze Gebiet der Gegensätze, als Gegenwart der Idee betrachtet, sich aufhebt.

Das Komische beruht auf der entgegengesetzten Richtung. Die Wirklichkeit als gegenwärtige Existenz ist nicht wegzuläugnen; aber sie würde nicht existiren können, wenn in ihr die Idee nicht wäre. Diese kann aber in der Wirklichkeit nur in Widersprüchen aufgelöst sein. Die gemeine Wirklichkeit hält sich in der Existenz nur durch ihre relative Beschaffenheit. Soll in ihr die Idee als gegenwärtig erkannt werden, ohne welche die Existenz überhaupt nicht wäre, so muß sich die Idee durch diese Gegensätze selbst vernichten und sich in die gemeine Wirklichkeit aufheben. Daher entsteht im Komischen der Contrast zwischen dem gemeinen Le-

ben und der Idee. Die Tragödie führt das Gefühl der Beruhigung mit sich; die Komödie eine Empfindung des Behagens, indem wir wahrnehmen, daß in der gemeinen Wirklichkeit dennoch die Idee enthalten ist, die sich zwar in ihren Gegensätzen aufhebt, aber zugleich mit in die Existenz verflicht. Darum darf das Komische nie das Schlechte allein sein, sondern das Schlechte als Modification der Idee, die gemeine Welt als Auflösung der Idee. Es können geringfügige, widersprechende Motive darin herrschen, die aber alle aus einer Idee entsprießen.

In allem Komischen findet daher immer ein Widerspruch statt; nicht aber für den gemeinen Verstand. Das Komische erscheint gewissermaßen immer als Parodie, weil die Erinnerung an die Idee stets gegenwärtig sein muß. Das bloß Gemeine, Nichtswürdige, als solches dargestellt, wie es in den neueren bürgerlichen Lustspielen herrscht, liegt außer den Grenzen der Kunst. Die Posse malt das Schlechte als Schlechtes; das bürgerliche Schauspiel das Schlechte als Gutes; beides ist gleich verwerflich. Das Schlechte muß nur als Reflex der Idee erscheinen. So liegt bei Aristophanes in den Wolken das Komische darin, daß die wahre Idee der Weisheit und Philosophie an das gemeine Leben angeschlossen und darein verwandelt ist. — Die ganze Nichtigkeit des Wirklichen würde in dem Komischen nicht zur Erscheinung kommen, wenn nicht die Idee darin wäre. Wäre es das bloße gemeine Leben, so würde es Niemand lächerlich finden; nur durch den Contrast der Idee erscheint die Wirklichkeit als nichtig, und nur dadurch entsteht die komische Wirkung.

Bei der Eintheilung der dramatischen Poesie muß

vor allem die alte und die neuere Kunst unterschieden werden. In der alten symbolischen Kunst findet sich die reine Sonderung des Tragischen und Komischen. Die Idee wird als unmittelbar gegebene Gegenwart aufgefaßt, womit die vollständige Aufhebung der Gegensätze nothwendig verbunden ist. — In der neueren Kunst hingegen sehen wir die Thätigkeit wirken, welche die Gegensätze des gemeinen Lebens gegen einander aufhebt; wir sehen die Entwickelung, Beziehung und Bestreitung der Gegensätze; der ganze Standpunkt ist somit ein allegorischer. — Das Große des alten Drama liegt in der plötzlichen Aufhebung der Gegensätze und der unmittelbaren Gegenwart der Idee. Aber die Erforschung und Erkennung der Idee, die Auffassung derselben in ihrem Innersten kann das alte Drama nicht bewirken. In dem neueren Drama bleibt bei aller Auflösung in Beziehungen immer die Idee als innere Einheit, als absolute Bedeutung der Handlungen gegenwärtig, während bei den Alten die Gegenwart des Ewigen nur eine negative ist, indem sie immer in der Aufhebung der Wirklichkeit besteht. Daher erscheint das Schicksal der Alten so negativ und zerstörend, obwohl es zugleich der positive Grund der Dinge ist.

In der neueren Kunst ist nicht, wie in der alten, Tragödie und Komödie rein geschieden. Das neuere Drama kann daher nicht nach dieser Bestimmung, sondern nur nach drei verschiedenen Stufen eingetheilt werden. Auf der ersten Stufe schließt sich das Drama an ein bestimmtes System von Begriffen an; auf der zweiten Stufe, der vollkommensten, lösen die Begriffe selbst sich ganz in Thätigkeit auf; auf der dritten geht das Drama ins Einzelne hinein und der Charakter ist die Hauptsache.

In dem antiken Drama erfordert die Vollendung des Symbols, daß der Act der Durchdringung von Idee und Wirklichkeit als abgeschlossen erscheint; und dies kann nur nach entgegengesetzten Richtungen geschehen. — In der Tragödie muß die Darstellung nicht auf den Stoff gehen, nicht dieser darf als Offenbarung der Idee, mithin als etwas über der gemeinen Wirklichkeit Stehendes, Vollendeteres erscheinen. Der Stoff ist nur da, um die Idee ihrer Form nach zu offenbaren und hat die Bedeutung der Existenz überhaupt, in sofern sie im Gegensatz der Idee eine nichtige ist. Die Hauptperson in der Tragödie muß daher, wie Aristoteles trefflich bemerkt, weder durch Tugend, noch durch Schlechtheit sich auszeichnen, sondern so sein, wie die Menschen gewöhnlich sind; wohl aber äußerlich ausgezeichnet an Macht und Glücksgütern, damit man den Charakter der Existenz überhaupt an ihr wahrnehmen könne.

Die Franzosen suchen ausgezeichnete Situationen und Leidenschaften, wenn auch nicht Charaktere, als Stoff für die Tragödie. Bei ihnen hat das Piquante, Ungewöhnliche, Sonderbare in dieser Hinsicht am meisten Beifall gefunden. Man denke nur an Racine's Phädra. An einer so widersinnigen, seltenen Leidenschaft kann sich das Schicksal überhaupt nicht offenbaren. — Die Deutschen hingegen streben gewöhnlich, den Charakter als ganz ausgezeichneten darzustellen; so z. B. die Werner'schen Helden, über die man nur lachen kann, je mehr Kunststücke sie machen, um sich hervorzuthun.

In den gewöhnlichen Verhältnissen des Lebens, die alle Menschen treffen können, muß sich die Idee offenbaren. Dies kann aber nur dadurch geschehen, daß durch dieselben

die Idee in Widerspruch mit sich selbst geräth, aus welchem Grunde dann die Wirklichkeit als nichtig erscheint. Hierbei ist jedoch immer die Rede von der ewigen Beschaffenheit des Menschen, nicht von seinem zeitlichen Sein. Die Idee selbst geräth mit sich in Widersprüche, die sich auflösen; und dieser Widerspruch des Guten im Inneren des Menschen ist das wahre Feld der Tragödie. Aeschylus hat dies Verhältniß in der Orestia klar ausgedrückt, vorzüglich in den Eumeniden, wo er den Widerstreit der Pflichten als einen förmlichen Rechtsstreit darstellt. — Der Mensch kann seinen Verpflichtungen nicht genügen; die Idee in ihm hebt sich selbst auf, und durch diese Zerstörung wird einleuchtend, daß die Sphäre der Idee eine höhere, eine ewige ist.

Die Personen der Tragödie müssen also weder sittlich, noch geistig besonders ausgezeichnet, und die Handlung muß eine solche sein, wie sie im wirklichen Leben zu sein pflegt. Die Verkettung derselben muß nicht im Drang äußerer Umstände, am wenigsten im bloßen Zufall liegen (wie in manchen neueren sogenannten Tragödien, z. B. den Müllner'schen); sondern sie muß so beschaffen sein, daß die äußeren Umstände und die inneren Entschlüsse ganz in Eins zusammen fallen. In dieser Hinsicht ist der Oedipus des Sophokles das vollendetste Beispiel. Alle Vergehungen der Hauptperson kann man durch äußerliche Umstände entschuldigen; aber sie sind immer zugleich moralische Handlungen, die dem Thäter zugerechnet werden; und darin eben liegt das Große und Furchtbare der alten Tragödie.

Auf der einen Seite liegt in der Tragödie die Aufhebung der menschlichen sittlichen Existenz (nicht allein der sinnlichen), in sofern sie Existenz ist; zugleich aber erscheint die-

ser volle Widerspruch im Menschen als das einzige Mittel der Erhaltung seiner Existenz. Die sittliche Idee könnte nicht in die Wirklichkeit eingehen, wenn sie nicht in die Widersprüche der Existenz einginge. Der Antheil des Chores nun in der antiken Tragödie ist es, darzustellen, wie die ganze menschliche Gattung dadurch in der Existenz erhalten wird, daß die sittliche Idee solcher Widersprüche fähig ist. Die Hauptpersonen als Individuen gehen unter; der Chor als Repräsentant der ganzen menschlichen Gattung vermittelt die Widersprüche durch fortschreitendes Uebergehen und erhält durch diese reflectirende Vermittlung die Idee als existirend aufrecht, ohne unmittelbar an der Handlung Theil zu nehmen oder in das Factum selbst einzugehen; denn sobald die Existenz als besonderes Factum aufgefaßt wird, ist die Vernichtung durch die Widersprüche nicht zu vermeiden.

Die Komödie ist der gerade Gegensatz der Tragödie. Die Idee ist hier in die gemeine Wirklichkeit aufgelöst, die als Entstellung, aber zugleich als Dasein der Idee dargestellt wird. Die Komödie zeigt, wie die Idee gemeine Existenz geworden, und zugleich diese nichts anders als Idee ist. Daher liegt bei der Komödie in der Haupthandlung der vorzüglichste Sinn und Werth. Die Vorstellung, die Handlung in der Komödie sei eine bloß zufällige, welche Ansicht selbst Schlegel aufstellt, ist schwach. Der Weltlauf des gemeinen Lebens ist die Hauptsache; dieser aber ist nicht Zufall, sondern die allgemeine Natur der Wirklichkeit, welche dadurch komisch wird, daß wir sie gleichwohl als Ausdruck der Idee erkennen.

Diese Bestimmung reicht jedoch für das antike Drama

nicht hin, welches vermöge seiner symbolischen Beschaffenheit diesen nichtigen Weltlauf in dem Punkte auffassen mußte, wo er sich schon vernichtet hat. Das antike Drama kann die Motive des entstehenden Weltlaufs nicht darstellen, weil diese Darstellung allegorisch wäre. Die antike Komödie muß daher den Weltlauf als gegeben, als gegenwärtig auffassen, was die Sache schwieriger macht. In ihr kann keine Verwickelung stattfinden, wodurch die Gründe des Weltlaufs aufgezeigt würden. Daher sondert sich der Chor und die Parabase in der alten Komödie völlig ab.

Der Chor hat hier nicht dieselbe Bedeutung wie in der Tragödie; sondern seine Aufgabe ist die ausdrückliche Darstellung, daß die Idee hier mit sich in Contrast gerathen, auf den Kopf gestellt ist. Er stellt daher eine verkehrte, widersinnige Weltordnung, oft aus fingirten Personen bestehend (Wolken, Vögel, Frösche u. s. w.) als wesentlich an die Spitze, wodurch die Idee ihr eigenes Zerrbild und zum Unsinn wird. — Die Parabase sagt: dies sei der gemeine Weltlauf, so wie der Chor sagt: dieses solle gleichwohl die Idee vorstellen. Die Parabase giebt zu verstehen, was die Komödie darstellt, sei am Ende der Zustand, in dem wir alle uns selbst befinden; es sei das gemeine Leben überhaupt. Sie ist keinesweges bloß zufällig und national, kein bloß muthwilliges Heraustreten aus der Handlung, sondern ein wesentliches Element der alten Komödie. Wäre die Parabase nicht, so wäre die Aristophanische Komödie eine bloße Posse; die Parabase sowohl, wie der Chor, sind unentbehrlich, um der Komödie die wahre Bedeutung zu geben. Die wirkliche Welt selbst wird in fortwährenden Contrast verwandelt, und nur in solchem kann die Idee in der Wirk-

lichkeit sein. — In unserer neuen Komödie wird die Parabase durch den Humor oder die Ironie ersetzt, und ist nur mehr ins Ganze verflochten.

Das neuere Drama hat den großen Vorzug vor dem alten, daß es beide Seiten zugleich darstellen und die Existenz der Idee aus ihrem göttlichen Ursprung herleiten kann. Dadurch wird der Chor entbehrlich, der sich hier durch die Reflexion der Einzelnen über die Handlung ausdrückt, und der innere Organismus der künstlerischen Idee wird durchsichtiger, indem die inneren ewigen Gründe hier als unmittelbar gegenwärtig dargestellt werden. Die unmittelbare Gegenwart des Ewigen in der Wirklichkeit ist aber das Mystische; und so sind Shakspeare's Stücke rein mystisch. — Das antike Drama hingegen hat den Vorzug der unmittelbaren sinnlichen Gestaltung und des rapiden Fortschrittes der Handlung, wie er z. B. im Oedipus Tyrannus sich findet.

In das tragische und komische kann das neuere Drama nicht gesondert werden; es ist vielmehr eigentlich um so vollkommener, je mehr beide Principien darin vereinigt sind. Der Unterschied in dem neueren Drama besteht in den oben angedeuteten drei Stufen.

Das Drama der ersten Stufe setzt ein gewisses System von Begriffen voraus, das sich in der wirklichen Handlung darstellen soll. In sofern die Idee hier schon in bestimmte Begriffe gefaßt ist, kann dies Drama symbolisch genannt werden, und ist lyrischer Natur. Auf dieser Stufe steht Calderon und das spanische Drama überhaupt. Es liegt hier ein System von Begriffen über Liebe, Ehre, Religion, Ritterschaft zu Grunde, welchem die Wirklichkeit

nie ganz entsprechen kann. Daraus entstehen Widersprüche, welche die Handlung bilden, die daher immer einen überwiegend moralischen und lyrischen Charakter hat.

Auf der zweiten Stufe ist das Symbol in Allegorie aufgelöst; die Idee entfaltet sich als Gegenwart und hebt sich durch die Wirklichkeit auf. Die neuere Kunst kann vermöge ihrer allegorischen Beschaffenheit diese Entfaltung selbst darstellen. Diesen Standpunkt können wir allein dem Shakspeare einräumen. Er steht auf dem Wendepunkt der Geschichte, an der Grenze des Mittelalters und der neueren Welt. Er blickt rückwärts in die noch nicht erloschenen Gefühle und Ansichten des Mittelalters, die sich an die Ritterschaft, die Lehnsverfassung u. s. w. knüpfen, und vorwärts in eine Sphäre der höchsten Subjectivität und einer psychologischen Zergliederung des Gemüthes. Diese Stellung auf dem Uebergangspunkte des Mittelalters in die neuere Zeit, wo die Weltgeschichte sich in einen Entwickelungsknoten zusammenfaßt, macht diesen Dichter zum Mittelpunkt der gesammten neueren Kunst.

Die dritte Stufe des neueren Drama ist die individuelle, vom Charakter ausgehende: das epische Drama. Der vorzüglichste Repräsentant dieser neueren Kunst ist Göthe, und neben ihm Schiller. Die dramatische Kunst ist hier auf das Epos, und zwar auf den Roman gebaut, wie das spanische Drama auf die Romanze. Die ganze Situation liegt im Charakter, der das Schicksal des Menschen ist. So in Göthe's Tasso, dem höchsten Muster dieser Kunst.

Eine vierte Gattung des neueren Drama vereinigt durch Beziehung die erste und dritte Stufe, die lyrische

und epische, und ist die Wiederherstellung der mittleren durch bloßen Uebergang und Beziehung. Dies ist das mährchenhafte, romantische Drama, worin Tieck durch seinen Blaubart, seinen gestiefelten Kater u. s. w. Muster ist. Es wäre dies das wahre Drama für die Gegenwart und es ist zu bedauern, daß diese Gattung beim Volke keinen Eingang findet.

Dritter Abschnitt.

Von den einzelnen Künsten.

Bei der Betrachtung der einzelnen Künste ist es unerläßlich, die Kunstgeschichte zu Hülfe zu nehmen; nur in ihr kann das Besondere und Einzelne dieser Künste richtig wahrgenommen werden. Die Poesie, die sich als universelle Kunst über die ganze Nationalgeschichte ausdehnt, kann von diesem Begriffe aus bestimmter eingetheilt werden. Die vier andern Künste hingegen, welche die ganze Idee des menschlichen Lebens in einseitiger Richtung in Einen Punkt zusammenfassen, können nur in ihrer eigenen Geschichte vollständig entwickelt werden.

1. Plastik.

Die Plastik ist eine von den Künsten, welche das Symbol im engeren Sinne ausdrücken. Sie geht aus der Idee hervor, die als besonderer Begriff sich selbst ihre Gestalt bildet, dagegen in der Malerei Begriff und Existenz schon

vorausgesetzt und auf einander bezogen werden. Die Plastik ist die eigentliche symbolische Kunst, in welcher der Begriff sich selbst seine Gestalt schafft, so daß diese als Resultat des Begriffes erscheint, der durch sie ein unmittelbar wirklicher wird. Die plastische Gestalt ist Symbol im vollsten Sinne des Wortes, und kann daher nur mit künstlerischer Ironie vollkommen verstanden werden, indem wir uns bewußt werden, daß es die Wirklichkeit ist und zugleich nicht die Wirklichkeit, die wir in dem plastischen Kunstwerk anschauen. — Die Principien der Idealität und der Naturnachahmung lassen sich in der Malerei leichter mißverstehen, als in der plastischen Kunst, die das beste Beispiel für das wahre Ideal ist, weil sie rein symbolisch ist.

Die plastische Gestalt ist volles Symbol. So widrig die bloße Andeutung eines reinen Begriffes wäre, eben so widrig ist auf der andern Seite die treue Nachahmung der Natur, z. B. ein plastisches Bildniß mit natürlichen Farben, Wachsfiguren u. dergl. Daß man antike Bildwerke mit Farben, eingesetzten Augen, Zähnen u. dergl. gefunden, beweist dagegen nichts; es scheinen dies Götzenbilder für den Cultus zu sein, welcher nicht eigentlich Zweck der freien Kunst ist. Selbst das Auge läßt sich durch die plastische Kunst nicht darstellen, weil es die Beziehung auf eine Welt außerhalb der Gestalt ausdrückt und mithin das Kunstwerk aus der Sphäre des reinen Symbols ins Allegorische hinüber führen würde.

Der wesentliche Gegenstand der Plastik ist der menschliche Körper. Thiere und andere Naturgegenstände können nur in Bezug auf diesen, also verflochten in Handlungen der Menschen, oder in allegorischer Beziehung auf den

Charakter dargestellt werden. So die mystischen Thiergestalten, z. B. die Sphinx, die mystischen Löwen u. dergl.

Das plastische Symbol erfordert, daß die in ihm liegenden Gegensätze erkannt werden. Es muß mithin zweierlei in ihm erkennbar sein: 1) der Begriff der menschlichen Gestalt als das Allgemeine, welches sich an diese bestimmte individuelle Gestaltung anschließt; 2) die besondere Organisation des Individuums, in dem einzelnen Momente so aufgefaßt, daß das allgemeine Gesetz des Organismus darin vollständig erkannt wird. Diesem Allgemeinen muß die einzelne Handlung immer untergeordnet sein.

Daher überwiegt im Plastischen durchgängig, wenigstens in sofern das plastische Werk Kunstwerk ist, die menschliche Individualität, nicht der mystische Begriff des Gottes. Der vergötterte Begriff der Individualität ist die Hauptsache; das Menschliche überwiegt und das Göttliche zeigt sich nur durch die Universalität, in welcher das Individuelle aufgefaßt wird. Auf der andern Seite kann der einzelne Mensch nicht plastisch dargestellt werden, ohne zugleich göttliche Bedeutung zu erhalten; daher müssen plastische Portraits immer den Charakter des Heroischen oder des Göttlichen haben. Portrait-Statuen oder Büsten der neueren Kunst würden ihre Vollendung erst dann erhalten, wenn diese nachahmende Darstellung wirklicher Individuen mit allgemeinen Ideen in Verbindung gesetzt würde. Die ganze neuere Plastik kann überhaupt nur in der Verbindung mit der Baukunst durch allegorische Beziehung ihren wahren Werth erhalten.

Was die Situation oder die einzelne Handlung betrifft, in welcher die plastische Gestalt erscheint, so darf der Werth dieser Gestalt selbst nie in den besonderen Zweck der Hand-

lung gelegt werden. So ist der Apoll vom Belvedere als Bogenschütze, die Pallas von Velletri als Volksrednerin überhaupt dargestellt, ohne daß man einen besonderen Act dabei zu denken hat. Die Handlung hat immer allgemeine symbolische Bedeutung, und ist nicht so bedeutend durch den besonderen Zweck, als durch die Gelegenheit, welche sie darbietet, den menschlichen Körper in einer bestimmten Bedeutung zu entwickeln und die Gesetze des Organismus überhaupt in der einzelnen Gestalt vollständig zu erschöpfen. Daher stellt die spätere Kunst oft Situationen ohne bestimmten Zweck, ohne Bedeutung für äußere Handlung dar, die nur dazu dienen, den Körper in einer Lage zu zeigen, worin jene allgemeinen Gesetze sich vollständig entwickeln können. — Der Begriff, der sich im Individuum erschöpft, drückt sich vorzugsweise in den Umrissen der Form, der Organismus im Allgemeinen in den Muskeln aus, deren Spiel die lebendige Wirklichkeit darstellt, sofern sich das gesammte Gesetz der Bewegung darin erschöpft.

Nach dem Gesagten wird das plastische Symbol im Ganzen gebildet, als universelles. Es müssen aber auch hier zwei allegorische Gegensätze sich davon trennen und mithin drei Gegenstände für die plastische Kunst zu unterscheiden sein: ein symbolischer Gegenstand in der Mitte und zwei allegorische an den Enden. Der eigentlich symbolische Gegenstand und daher der Hauptgegenstand der plastischen Kunst ist der männliche Körper. Der weibliche Körper hat immer Beziehung auf Naturzwecke, während der männliche als universeller alle Zwecke in sich schließt. — Die beiden allegorischen Gegensätze ergeben sich durch die verschiedene Auffassung und Darstellung des weiblichen Körpers.

Den ersten dieser Gegensätze macht die unentwickelte Jungfräulichkeit aus, die in ihrer Strenge den männlichen Körper an Härte übertrifft. Diesen Charakter drückt vorzugsweise Pallas, die Göttin der weiblichen Strenge aus; dahin gehört ferner Diana und andere heroische Jungfrauen; auch die priesterlichen Jungfrauen werden von dieser Seite aufgefaßt. Die Gestalten, die diesen Moment ausdrücken, sind ganz eigenthümlich gebildet; sie zeigen die männliche Gestalt in der Uebertreibung. Daher die Breite der Schultern und des Oberleibes der Pallas und die schlanke Form der unteren Theile, besonders der Hüften, wodurch die ganze weibliche Gestalt aufgehoben wird und ein der natürlichen Bestimmung des Geschlechtes völlig Entgegengesetztes entsteht. Diese Schärfe der Darstellung, die über die wirkliche Natur hinausgeht, zeigt, daß der Grund einer solchen Auffassungsweise in einem höheren Zusammenhange liegen muß. — Das Entgegengesetzte ist die eigentliche Weiblichkeit, die Darstellung der weiblichen Natur in der höchsten Fülle, so daß die Naturzwecke überwiegend hervortreten und der Begriff der Naturbestimmung vollkommen und harmonisch ausgedrückt ist; wie in der Gestalt der Venus.

Eine weibliche Gestalt, die wirklich vollendetes Symbol wäre, ist nicht denkbar. Während die männliche Gottheit in eine Menge Modificationen zerfallen kann und doch Symbol bleibt, müssen die weiblichen Gottheiten sich auf eine jener beiden Seiten neigen; denn universelle Bestimmungen innerhalb des weiblichen Charakters giebt es nicht. Soll das Weibliche universell werden, so muß es sich ins Mystische verlieren, und wie Cybele, die Ephesische Arte-

mis u. s. w., durch außerordentliche Darstellung der mystischen Beziehung ganz Allegorie werden.

Innere mystische Beziehungen konnten durch die alte plastische Kunst nicht ausgedrückt werden. Daß die Alten ihre Göttinnen unter dem Bilde der Mutter mit dem Kinde vorzustellen verschmähten, hat nicht darin seinen Grund, weil sie dies für ein zu physisches Verhältniß gehalten hätten, sondern weil ihre Plastik nicht fähig war, die inneren mystischen Beziehungen auszudrücken. In dem mystischen Gotesdienst, z. B. in den Eleusinischen Mysterien, ist die Vorstellung der Mutter mit dem Kinde wesentlich. Sinnlich dargestellt aber konnte dieselbe nicht werden, weil sie nicht symbolisch genug war.

Drei Stufen der Plastik müssen stattfinden, die sich auch historisch deutlich unterscheiden: 1) die göttliche oder epische, unmittelbar vom Begriffe ausgehende; 2) die symbolisch vollendete, wo der Begriff in die Situation übergegangen ist; 3) die wirkliche, wo die Kunst von einzelnen Situationen und Bestimmungen des menschlichen Körpers ausgeht und die Gestalt sich danach bequemen muß. Die erste Stufe ist Winckelmann's alter strenger Styl. Die Periode des Phidias aber, die Winckelmann hieher rechnet, möchte wohl schwerlich noch zu diesem schroffen Styl gehören. Nach den durch Lord Elgin vom Parthenon gebrachten Werken des Phidias muß man denselben vielmehr zu der zweiten, vollendetsten Stufe rechnen. — Bei Kunstwerken wie der Antinous, der Faun u. s. w., wo die Situation überwiegt, tritt die dritte Stufe ein.

Der nackte Körper ist in der Plastik die Hauptsache. Die Bekleidung kann nur dienen, das Nackte in äußeren

Beziehungen erscheinen zu lassen, und die Draperie ist nur danach zu wählen und zu beurtheilen, in wiefern sie die Gestalt in besonderer Modification zeigt.

Gruppen haben allegorische Beziehung und sind für die plastische Kunst nur dann zu dulden, wenn sie für den künstlerischen Standpunkt sich in eine Gestalt, in einen Mittelpunkt vereinigen; wie die Gruppe des Laokoon.

Das Mittelglied, durch welches die Plastik in die Malerei übergeht, ist das Relief, in welchem die plastische Kunst in die Darstellung äußerer Beziehungen und eines äußerlichen Zusammenhanges von Gedanken eingeht. Das plastische Princip aber muß auch hier überwiegend bleiben. Daher muß das Relief 1) alle Figuren im Profil darstellen, 2) die Figuren müssen in einer Reihe neben einander stehen, weil sie sonst sich decken würden; 3) das Relief muß ohne Perspective sein, weil diese malerisch ist. — Bei den Alten schließt durch das Relief die Plastik sich der Architectur an.

2. Malerei.

In der Plastik ist das gegenwärtige factische Symbol, in der Malerei die Beziehung des Begriffes auf das Besondere dargestellt. In dieser Hinsicht ist die Malerei eine allegorische Kunst, in welcher man in der äußeren Erscheinung nie den ganzen Sinn findet, sondern dieselbe verstehen und sich erklären muß. Die Malerei stellt die körperlichen Dinge bloß in ihrer Beziehung auf den allgemeinen Begriff dar. Weil diese Verknüpfung zugleich in der äußeren Erscheinung und durch die Idee bewirkt wird, so findet sich hier eine große Fülle von Verhältnissen, und in keiner dieser Künste läßt sich der innere Gedanke mehr bis in die

äußerste Erscheinung verfolgen, als gerade hier. Man hat die Perspective und die Harmonie der Farben noch immer viel zu sehr bloß technisch behandelt; und doch hängen sie mit dem inneren Geiste der Kunst aufs innigste zusammen.

Die Perspective ist keine bloß mechanische, allein auf der Mathematik beruhende Wissenschaft. Sie wäre nicht möglich, wenn sich nicht in unsere Auffassung der Gegenstände der Begriff, das Urtheil mischte. Die perspectivische Erscheinung ist nicht bloß sinnlich, sondern ruht auf einem Denken, und so wird auch in der Malerei durch die Perspective die ganze Beziehung der sinnlichen Gegenstände in einen Begriff vereinigt. Die Perspective muß mithin in ihren Voraussetzungen und Annahmen modificirt sein, je nachdem die Kunst ihrer bedarf; es kommt wesentlich auf den Stoff und den Sinn der Darstellung, nicht bloß auf die äußeren physischen Bedingungen an. — Eben so verhält es sich mit der Harmonie der Farben.

Auch in der Malerei entsteht ein Gegensatz durch die Nothwendigkeit einer Vermittlung zwischen den Begriff und der Besonderheit. Der Begriff selbst aber entwickelt sich hier in einer Beziehung; es ist nicht allein damit gethan, daß die Form des Körpers als allgemeiner Begriff gilt, wie in der Plastik, sondern mit dem Begriff ist hier nothwendig seine Beziehung verbunden; er erscheint nicht unmittelbar als Symbol, sondern als zum Grunde liegender Gedanke.

Die Darstellung des im Werke selbst liegenden Grundgedankens geschieht 1) indem die wirkliche Idee durch die Zeichnung in allgemeiner Bedeutung dargelegt wird; 2) indem durch die Beziehung der Figuren auf das Licht

ihre mathematische Stellung im Raume ausgedrückt wird. Die Zeichnung gehört der Seite des Allgemeinen an, welches aber nothwendig zugleich in der Beziehung der Figuren auf einander in der Form einer besonderen bestimmten Handlung erscheinen muß. Der Begriff, den die Malerei ausdrückt, kann sich nie durch eine einzelne Gestalt erschöpfen, die keine äußere Beziehung hat.

Die äußerste Besonderheit besteht in der Beschaffenheit der einzelnen Körper, welche der Gedanke in Verbindung setzt. Es kommt hier 1) auf die Färbung, 2) auf die körperliche Darstellung der Situation an. Die Zeichnung giebt nur die geistige Darstellung der Situation; die gerundete Ausführung erst stellt die Situation in ihrer Besonderheit dar. — Werke der Malerei müssen daher immer von zwei Seiten angesehen werden: 1) von der Seite des Begriffes und 2) von der Seite der Besonderheit, und diese wiederum 1) in Hinsicht des Colorits, 2) der besonderen Gestaltung.

Was für den Begriff die Perspective, ist für die körperliche Verbindung der Figuren die Gruppirung. Durch die Gruppirung drücken sich eine Menge einzelner Momente des Hauptgedankens aus, die in den einzelnen Gruppen wahrnehmbar werden.

Der Begriff erscheint in dieser Kunst immer als ein Ganzes, und die durch Perspective, Colorit, Gruppirung entstehenden untergeordneten Totalitäten müssen von der allgemeinen Totalität unterschieden werden. Die Zeichnung und der darin liegende Zusammenhang muß immer von einer Einheit ausgehen; die besonderen Bestandtheile aber verbinden sich vermöge der Färbung und Gruppirung immer

durch Gegensätze und Beziehungen, die sich mit einander verknüpfen.

Je mehr der Begriff in die äußere Erscheinung übergeht, um so mehr geht die Zeichnung von dem allgemeinen Gedanken aus. Wenn der Begriff noch schlummert, oder sich rein als allgemeiner absondert, so ist die Sorgfalt für die Einheit des Ganzen nicht so groß. Die großen italienischen Maler, bei denen der Begriff ganz Erscheinung wird, gehen immer von einem einfachen Gedanken aus. Die Werke der deutschen Kunst hingegen lassen den Gedanken als reinen Gedanken auffassen, und derselbe ist daher nicht in gleichem Grade in die äußere Gestalt als erscheinende Einheit übergegangen.

Die mittlere Sphäre der Verknüpfung der erscheinenden Gestalten ist der Wechsel zwischen Licht und Schatten, das Helldunkel, welches Tiefe und Körperlichkeit giebt und das räumliche Element der Malerei ist, wodurch sich der eigentliche allegorische Gedanke am meisten in Existenz verwandelt. Daher waltet das Helldunkel besonders bei den vorzugsweise allegorischen Malern vor. Wo hingegen der allgemeine Begriff mehr plastisch-symbolisch herrscht, wird die durch das Helldunkel bewirkte Tiefe des Raumes nicht so gesucht.

Wir haben nun die Gegenstände und Gegensätze der Malerei näher zu betrachten. Hauptgegenstände müssen diejenigen sein, in welchen die Allegorie sich am meisten vollendet, also die christlich-religiösen, worin die volle Allegorie enthalten ist. Diese Gegenstände machen nothwendig den inneren Mittelpunkt dieser Kunst aus. Das Streben, bloß historische, z. B. antike Gegenstände dar-

zustellen, hat etwas Trockenes und Geistloses, und erzeugt einen plastischen Charakter, welcher der Tod der Malerei ist. Dieses Streben ist besonders der Fehler der neueren idealisirenden französischen Maler.

Das Historische gehört allerdings in die Kunst, aber als die eine Seite der Allegorie, und zwar als die allgemeine. Es darf nie als besonderes Factum genommen werden, wodurch ein Portrait einer einzelnen Begebenheit entstände; sondern die Darstellung muß überwiegend von einem nationalen, religiösen oder sonst allgemeinen Gesichtspunkte ausgehen. In diesem Sinne ist die historische Malerei die allgemeine Seite der Allegorie, in deren Mitte die religiöse liegt; und jene kann nur blühen, wenn diese blüht und sie sich auf dieselbe bezieht.

Auf der besonderen Seite der Allegorie steht das Portrait als Darstellung des Einzelnen. Aber auch diese kann nicht sclavische Nachahmung der besonderen Natur sein; sonst würde sie nicht den Menschen, sondern einen einzelnen Moment seines Seins oder Handelns im gemeinen Leben ausdrücken. Das wahre Portrait soll uns den Begriff des Menschen darstellen, und dies könnte man das Idealisiren des Portraits im guten Sinne des Wortes nennen. Es muß die kräftigste Gegenwart haben, in welcher aber zugleich der allgemeine Begriff des Individuums vollständig erschöpft ist. So macht das Portrait die besondere Seite der Allegorie aus und ist ein wahres Kunstwerk.

Außer jenen Gegensätzen der Allegorie selbst entstehen aber hier noch zwei Extreme, in welchen dieselbe in selbständige Momente aus einander fällt. Auf der Seite des Allgemeinen steht die Landschaft, welche die Gegenstände nicht

um ihrer selbst willen darstellt, sondern nur in Hinsicht auf die Wirkung, die sie auf unser Gemüth ausüben, so daß der Begriff nicht mehr im Stoffe selbst, sondern in dem Betrachter liegt. Daher fühlen wir bei dem Anblicke wahrer Landschaften ein eigenthümliches Sehnen, welches nicht im Kunstwerke liegt, sondern durch dasselbe veranlaßt wird. Gegenstände dieser Art haben mithin allein durch ihre Wirkung auf das Gemüth ihre künstlerische Geltung. Wir werden selbst ein Theil des Kunstwerkes, indem bei dessen Betrachtung unser individuelles Interesse in Anspruch genommen wird. Der Grund, warum die Natur überhaupt auf das unmittelbare Gefühl so mächtig wirkt, liegt eben darin, daß sie ihren Begriff nicht in sich selbst hat, sondern ihn erst im Menschen findet.

Auf der entgegengesetzten Seite steht die Gattung der Malerei, bei welcher der Begriff zwar im Gegenstande gesucht, aber erst durch Abstraction demselben vorausgesetzt wird; Gemälde, bei denen wir, um den Gegenstand zu verstehen, erst einen Gedanken voraussetzen müssen. Dahin gehört, was man in der Kunst ein Stillleben nennt, auch Thierstücke u. dergl.; überhaupt Darstellungen von Gegenständen, die an die vorangegangene Gegenwart eines bewußten Wesens erinnern. Der Sinn dieses Extremes der Allegorie besteht darin, daß die Gegenstände selbst in sich keinen Begriff tragen, sondern dieser supplirt werden muß und gleichsam darüber schwebt.

Die allseitige Allegorie kommt nur in dem religiösen Stoffe wirklich zu Stande. Die beiden Seiten derselben scheiden sich als historisches Bild und Portrait von einander ab, und an den Enden stehen die Landschaft und das Stillleben.

So bestimmte historische Perioden, wie in der Plastik, lassen sich in der Malerei nicht unterscheiden, da die Momente derselben weit mannichfaltiger sind. — Die Stufe der Kunst, die von dem allgemeinen Begriffe ausgeht, bezeichnet besonders Michael Angelo, welcher Künstler sich aber zu einer solchen Vollendung erhoben hat, daß er auf einem ganz universellen Standpunkt steht. Am vollständigsten kommt die Allegorie zur Erscheinung in Correggio und Raphael; in jenem besonders im rein malerischen Sinne; daher seine hohe Vollendung im Helldunkel, vermöge deren jeder einzelne Theil auf das Ganze bezogen werden muß. In Raphael geht die Allegorie mehr vom Symbolischen aus; daher erhält hier die Gruppirung höhere Bedeutung, als das Helldunkel. — Als Repräsentant eines dritten Standpunktes, wo die körperliche Färbung die Hauptsache ist, erscheint Titian.

Nebenarten der Malerei, wie in der Plastik das Relief, sind die Zeichnung, der Holzschnitt und der Kupferstich. Die Zeichnung ist die dargestellte reine Form, der Begriff eines Kunstwerkes. Der Holzschnitt kommt der Wirklichkeit näher, kann aber nicht in das Aeußere der Erscheinung selbst eingehen, sondern nur die Tiefe der Idee als etwas Gegenwärtiges darstellen, und ist in diesem Sinne eine treffliche Kunst, die den Gedanken in großer Reinheit darstellt. Das Bestreben, den Holzschnitt dem Kupferstich ähnlicher zu machen, ist eine Verirrung. Die Kupferstecherei hat nur den Zweck, das Gemälde seinem Begriffe nach aufzubewahren und ist nicht so selbständig, wie die Holzschneidekunst, die tief in die Idee selbst eingeht.

3. Architectur.

Die Bestandtheile der Kunst sondern sich in Architectur und Musik völlig von einander ab. In jener ist der Gegenstand bloßer Stoff und der Begriff besteht bloß in der Beziehung desselben. In der Musik tritt der Begriff als bloße Form, als freie einfache Thätigkeit auf, daher als Laut welcher die Zeit erfüllt, wie in der Architectur der Raum die Form des Begriffes ist. So wird jeder Bestandtheil der Kunst für sich unabhängig und supplirt den andern.

In der Architectur ist der Begriff mit dem Gegenstand so verknüpft, daß der Stoff für uns nichts ist, außer wenn wir ihn in die Beziehung auflösen. Der Stoff wird die Darstellung der unmittelbaren Gegenwart des Begriffes. In der Musik hingegen geht der Begriff selbst in Thätigkeit über. Dadurch werden wir in den künstlerischen Gegenstand hineingezogen; wir werden selbst Bestandtheil des Kunstwerkes und unser Gemüth wird darein verwandelt. Die Architectur versetzt das Gemüth ganz nach außen; die Musik zieht die Mannichfaltigkeit des äußeren Lebens in das Innere des Gemüthes hinein. Darin liegt die wesentliche Bedeutung dieser beiden Künste.

In der Architectur reißt sich der Gedanke von dem denkenden Vermögen los und wird einheimisch im Raume durch das Mittelglied, welches den Gedanken und sein Gesetz mit dem unorganischen Stoffe verbindet. Dieses ist das Verhältniß, das Schema der Einbildungskraft, welches den bloßen Stoff auf den Begriff des Raumes zurückführt. Darin liegt das große Geheimniß der Architectur, deren

Entstehung man nicht von dem sinnlichen Bedürfnisse herleiten darf.

Der Mensch muß die höchste Einheit der Gedanken zugleich als Gesetz der räumlichen Weltordnung anerkennen. Die Architectur drückt daher nie den besonderen Zweck des Gebäudes allein aus, sondern den allgemeinen, den Gedanken zu verwirklichen. Sie hat mithin die universelle Bedeutung des Weltgebäudes selbst. Die äußere Gegenwart der Idee und deren Abschließung im Stoffe ist unmittelbar eins und dasselbe und kann nicht getrennt werden; das Besondere ist nichts außer dem allgemeinen Begriffe, welcher Begriff der Weltordnung ist. Die Bedeutung des Weltgebäudes aber liegt darin, daß der Begriff der Natur äußere Existenz erhalten hat.

Das Hauptziel der Architectur ist, ein in sich vollendetes harmonisches Ganze durch das Verhältniß zu bilden. Den Gegenstand dieser Kunst betreffend, so kann sie im Wesentlichen nur Beziehung auf die Gottheit haben. Daher geht sie einzig und allein von dem Bau der Tempel aus und ist an und für sich zu keinem andern Zwecke da. Der Tempel ist Darstellung der unmittelbaren Gegenwart Gottes in der wirklichen Welt, und der Tempelbau, auf welchem alle Architectur beruht, geht nicht von dem gemeinen Häuserbau aus. Alle andern Gebäude müssen in Beziehung auf den Tempelbau betrachtet werden. Ist es nicht die Idee der Gottheit selbst, so muß doch immer eine allgemeine Idee, z. B. des Schauspiels, des Staates u. s. w. vorausgesetzt werden, die sich als unmittelbar gegenwärtig in dem Werke der Baukunst darstellt. Nur dann wird auch die wahre Zweckmäßigkeit erreicht.

Gerade wegen der unmittelbaren Gegenwart der Idee muß in der Architectur der Gegensatz des Symbolischen und Allegorischen sich am schärfsten zeigen. Es ist ein großer Unterschied, ob die Gegenwart der Idee im Stoffe symbolisch ist, oder derselbe allegorische Beziehung hat. Dadurch unterscheidet sich die alte Baukunst von der neueren.

Von der alten Baukunst besonders hegte man die irrige Meinung, sie sei aus dem Bedürfniß entstanden. Es erscheint dies deßwegen so, weil hier der ganze Begriff im räumlichen Verhältniß erschöpft ist. Daher mußte die alte Baukunst starke Analogie zur Plastik haben, da hingegen die neuere Baukunst sich der Malerei mehr nähert. Das räumliche Verhältniß in dem alten Bauwerke ist ganz vom Begriffe angefüllt; der alte Bau ist daher nach allen Seiten geschlossen, überall sichtbar und von jeder Seite ein Ganzes. Aus diesem Grunde ist die viereckige Form der Gebäude bei den Alten überwiegend und die Beziehungen verhalten sich überall, im Inneren wie im Aeußeren, paarweise. Die vollendetsten alten Tempel sind die länglichviereckigen, die auf allen Seiten Säulen haben. Die Runde ist schon zu gesucht und hat überwiegend plastischen Charakter.

Die einzelnen Theile und ihre Beziehung auf einander ist in dem antiken Gebäude die Hauptsache ohne Rücksicht auf den gemeinschaftlichen Begriff. Daher kommt es in der alten Baukunst vorzüglich auf die Säulenordnungen an. Die Säulen bilden bestimmte Unterabtheilungen, in denen sich das Verhältniß entwickelt, und in dem Charakter der drei Säulenordnungen liegt eine Beziehung, durch

welche die allegorische oder symbolische Beschaffenheit der Architectur klar wird.

Die dorische Säulenordnung faßt am meisten den reinen Begriff, die reine Zeichnung auf und ist daher die einfachste und feierlichste. Sie verkürzt sich in gerader Linie und zeigt in ihrer ganzen Construction, daß es nur darum zu thun ist, das Ganze in seine Bestandtheile einzutheilen. Darauf beruht auch die gleichmäßige Eintheilung des dorischen Gebälks. Der ganze Charakter dieser vom reinen Begriff ausgehenden einfachen Säulenordnung ist rhythmisch und steht der rein symbolischen Kunst am nächsten.

Das Extrem ist die ionische Säule, die am meisten in den Zweck übergeht, die besonderen Bestandtheile für sich als lebendige Ganze aufzufassen. Sie hängt nicht so eng mit dem Ganzen zusammen und hat eine selbständigere, mehr organisch runde Form. Schon die Alten vergleichen die bogenförmige Verkürzung der ionischen Säule mit dem menschlichen, namentlich dem jungfräulichen Körper. Es äußert sich in der Wiederholung dieser Säulenform ein volles, in sich abgeschlossenes Leben, vermöge dessen die einzelnen Bestandtheile für sich als lebendige ausgebildet werden sollen.

Jene beiden Säulenordnungen machen die äußersten Enden dieser Kunst aus. Die dritte, die korinthische, geht hinsichtlich der Gestalt zu der ersten zurück und ist zugleich in ihrem Schmuck die prächtigste. Sie ist die mittlere, allegorische, worin sich die Bestandtheile beider Extreme durchdringen. Zwar ist die Gestalt schlank; aber der Bogen der Verkürzung wird wieder geradliniger und dadurch strenger, als bei der ionischen Säule. Sie hat daher weder die Einfalt der ersten, noch die Ueppigkeit der zweiten Ord=

nung, und erhält den Charakter der Vegetation, wodurch sie sich am meisten dem allegorischen Princip nähert, welches in der neueren Kunst herrscht. Die korinthische Säule hat in weit höherem Grade als die andern beiden, den Charakter des Perspectivischen. Die Reihe erscheint hier immer als ein Ganzes und zugleich in Beziehung auf andere Reihen. Indem die Säule schlank emporsteigt und sich im Knauf als in einer Befriedigung verbreitet, tritt hier mehr der Ausdruck eines Zusammenstrebens in einen Vereinigungspunkt hervor, welcher das Princip der neueren, d. h. der Altdeutschen, Baukunst ausmacht.

Die Altdeutsche Baukunst zeigt in ihren Werken immer einen Moment, zu welchem das Ganze hinstrebt, als Zweck und Spitze; daher die pflanzenartige Gestaltung im Einzelnen. Das Aufstreben der Säulen zum Knaufe vollendet sich hier durch wirkliche Verbindung der Säulen in der Form des Spitzbogens. Der Sinn dieser Erscheinung besteht darin, daß der Begriff hier nicht durch die Masse in allen ihren Gliedern gleichmäßig vertheilt ist, sondern das Einzelne sich in den Begriff als seinen Vereinigungspunkt verknüpfen muß. Daher ist diese Baukunst vorzugsweise der reinen christlichen Religion angehörig, während der Polytheismus sich die Gottheit so denken konnte und mußte, daß sie sich in alle Bestandtheile der Masse verlor. Wo die universelle Gottheit persönlich ist, kann die Baukunst den Begriff nur zum Schlußpunkte aller Beziehungen machen. Daher das Streben nach Spitzen oder Vereinigung der Linien und nach Perspective in der neueren Baukunst, welches sich im Aeußern durch den Thurm, im Inneren durch die perspectivische Anordnung des Ganzen darstellt.

Eine altdeutsche Kirche darf nicht als gleichvollendet von allen Seiten betrachtet, sie muß perspectivisch gedacht werden. Die Hauptfronte ist die Einleitung zum Ganzen, der Thurm die Andeutung des Strebens nach Vereinigung im Aeußern; und was von außen versprochen wird, leistet das Innere. Das Schiff muß in Beziehung auf das eigentliche Heiligthum ganz perspectivisch sein; das Allerheiligste oder der Chor macht die Vollendung des Ganzen, schließt die Perspective und muß auf das vollständigste ausgeschmückt sein.

Die Architectur ist in der neueren Welt die umfassende Kunst für alle übrigen Künste. Die Plastik kann sich bei uns nicht so absondern, wie bei den Alten; sie ist immer Schmuck oder Ausfüllung der Architectur, und das einzelne Bild durch die Beziehung auf den Begriff des Ganzen mit demselben verbunden. Daher findet sich eine unendliche Fülle kleiner plastischer Ausführungen in den alten deutschen Kirchen, wo die Plastik nur dem malerischen Zwecke des Ganzen dient; weßhalb auch die einzelnen plastischen Figuren für sich genommen nicht so vollendet sein können, wie bei den Alten.

Auch die Malerei schließt sich in der neueren Welt der Architectur an und muß als ein Bestandtheil in dieselbe aufgenommen werden. Ihre Bestimmung ist, in der perspectivischen Anordnung den Hintergrund zu bilden. Was die Architectur uns ahnen ließ, das tritt in der Malerei lebendig hervor. Bei dieser hohen Bedeutung der Architectur in der neueren Kunst müssen die andern Künste nothwendig immer kränkeln, so lange nicht die Architectur auf irgend eine Weise wieder hergestellt ist.

4. Musik.

In der Musik wird der reine Gedanke Thätigkeit und Bewegung, und zwar als bloße Form des Erkennens unter dem Gesetze des Zeitmaßes und der Bewegung, nicht als substantieller Begriff, sondern als Identität seiner eigenen Thätigkeit. Wo sich der Begriff rein von sich selbst absondert, wie in der Architectur, tritt er in den Raum hinein; wo er als bloßer Begriff dennoch existirt, kann er nur in der Zeit existiren. Durch den Laut drückt sich überhaupt die allgemeine Seele, der einfache Begriff des Daseins der existirenden Dinge aus. Der Laut ist die erste Dimension der geistigen, wie die Linie der körperlichen Natur. Wie die Zeichnung im Gemälde den reinen Begriff im Raume darstellt: so wird der reine Begriff der Dinge durch den Laut in der Zeit ausgedrückt. Der Laut ist die zeitliche Linie. Daher äußert er sich auch an den unorganischen Körpern selbst und drückt ihre Cohäsion aus, und daher haben die Lautverhältnisse, wie die rhythmischen, bedeutende Beziehung zum Raume.

Der Laut muß, wenn er existiren soll, sich nothwendig als Ton von sich selbst unterscheiden; sonst wäre er bloßer Gedanke oder bloße Zeit, nicht Erfüllung derselben. Daher kommt zu der zeitlichen Beschaffenheit des Lautes nothwendig qualitative Verschiedenheit im Tone selbst, wodurch der besondere Zustand der Seele, und zwar vorzugsweise der Seele des Menschen als der bewußten, sich ausdrückt. Es müssen mithin in der Musik zwei Bestimmungen des Tons stattfinden: 1) die bloß quantitative, sofern der Laut die Zeit erfüllt, welche Bestimmung den reinen Begriff überhaupt ausdrückt; 2) die qualitative, der innere Unter=

schied der Töne selbst, wodurch die zeitliche Gleichmäßigkeit einen Inhalt erhält und den besonderen Zustand, die Empfindung auszudrücken fähig wird.

Allein nicht bloß zum Ausdruck der besonderen Empfindungen ist die Musik da; diese sind nichts, als momentane Zustände, welche für die Kunst nur durch die Verbindung in eine Einheit etwas werden können. Die momentane Empfindung muß daher mit der Einfachheit des menschlichen Gemüthes sich durchdringen. Der allgemeine menschliche Geist als reine Abstraction ist in jedem Momente der Musik gegenwärtig zu denken. Indem so mit der Musik immer die allgemeine Form der einfachen geistigen Thätigkeit verbunden ist, ist die Musik einerseits inneres Fühlen der Seele überhaupt, andrerseits Ausdruck der besonderen Empfindung. Beides muß sich innig durchdringen und eben dadurch die Idee darstellen, indem die Musik immer als das Allgemeine und dieses selbst zugleich als momentaner Zustand empfunden wird, also nicht die Empfindung allein, sondern zugleich die einfache Form des Denkens in ihr verwirklicht erscheint. — So vermag die Musik uns selbst durch den Moment der Erscheinung in die Gegenwart des Ewigen zu versetzen, indem sie unsere Empfindung in die Einheit der lebendigen Idee auflöst. Die Baukunst macht das göttliche Wesen objectiv im Raume; die Musik löst unser eigenes Bewußtsein in die Wahrnehmung des Ewigen auf.

Der eigenthümliche wesentliche Gebrauch der Musik ist demnach der religiöse. Es giebt in der Musik kein Zerfallen der Bestandtheile, wie in der Plastik und Malerei; alle verschiedenen Arten der Musik sind nur besondere Abstufungen und Anwendungen der göttlichen Idee auf die

Wirklichkeit. Der innerste Sinn dieser Kunst ist die Gegenwart der Gottheit und die Auflösung des Gemüthes in dieselbe, wovon die untergeordneten Arten nur Anwendungen sind. — Die beiden analogen Künste, Musik und Baukunst, gehen deßwegen so ganz ins gemeine Leben über, weil der Begriff hier bloß der Form der Erkenntniß angehört, die sich auf die ganz besonderen Momente des Lebens anwenden läßt. Das eigentliche Wesen aber ist in beiden Künsten immer das Religiöse, und in beiden werden wir selbst mit in das Kunstwerk aufgenommen und in ein Element desselben verwandelt.

Die Quantität äußert sich in der Musik dadurch, daß der allgemeine Begriff sich im Gleichartigen wiederholt, dessen periodische Eintheilung den Rhythmus ausmacht. Die Reihe der Töne kann kein Continuum sein, da sie sich an die Mannichfaltigkeit der Empfindungen anschließen muß. Der Rhythmus ist an sich bloß Quantität, d. i. Zeiteintheilung ohne Stoff. Die Wiederkehr der Einheit in der quantitativen Zeitreihe, die gleiche Eintheilung, ist der Tact. Die Eintheilung muß aber nicht nothwendig eine gleiche sein; mit dem Rhythmus ist der Begriff des Tactes nicht unmittelbar verbunden. Die Mannichfaltigkeit der Qualität wird oft so übermächtig, daß sie die Gleichheit des Quantitativen auflöst.

Aber auch die Mannichfaltigkeit der Töne der Qualität nach ist durch den Contrast in eine Einheit zu verbinden, welche die Harmonie ausmacht. Diese ist für die Qualität, was der Rhythmus für die Quantität ist. Durch die qualitative Verschiedenheit der Töne in ihrer rhythmischen Folge entsteht die Modulation. Harmonie und

Rhythmus gehen mithin in der Modulation in einander über, und diese ist die wahre Wirklichkeit der Musik.

Das Symbolische in der Modulation, in sofern dieselbe volle Einheit des Rhythmus und der Harmonie ist, macht die Melodie aus, welche zugleich Folge des Gleichartigen in der Zeit und Zusammentreffen des Mannichfaltigen ist. — Die Melodie ist entweder vorzugsweise rhythmisch, wie dies die ganze antike Musik vorzugsweise war (syllabische Composition im Unisono), oder harmonisch. — Die Frage, ob die alte Musik Tact hatte, kann man nicht unbedingt bejahen, da die Nothwendigkeit des Tactes aus dem Ueberwiegen der Harmonie entsteht, und derselbe mithin in der alten Musik bei dem entschiedenen Uebergewicht des Rhythmus nicht ganz unentbehrlich sein konnte. Es mußte sehr wohl alte Musik ohne Tact geben können.

Was den Unterschied zwischen Vocal- und Instrumental-Musik betrifft, so war bei den Alten beides unter sich und mit der Poesie eng verbunden. Bei den Neueren sondern sich alle diese Bestandtheile mehr allegorisch von einander ab und bilden sich selbständiger aus als allgemeine gesetzmäßige Entwickelung des Ganzen.

Zusammenhang und Verhältniß der Künste.

Die Poesie steht selbständig auf der einen Seite und umfaßt für sich allein den Umfang der vier andern Künste. Diese beiden Massen sind verschiedene Welten oder Seiten der Kunst. Wo aber das Symbol überwiegt, vereinigt sich die Poesie mit den vier andern Künsten auf das genaueste. So war es bei den Alten im Drama als dem Mittelpunkte der ganzen Kunst, wo Architectur, Malerei,

Plastik (sowohl in der Gestaltung und idealisirenden Ausschmückung der Personen, als auch im Tanze, welcher nichts anders als Ausübung der Plastik ist) und endlich Musik im Vortrage der Poesie sich mit dieser verbinden und das alte Drama zu einem Inbegriffe aller Künste machen. — Das Drama der Alten war ursprünglich religiöse Handlung, wurde aber dann ganz zu einer Anstalt für die Kunst, daher denn auch die damit verbundenen mystisch religiösen Handlungen eine ganz abstracte Bedeutung erhielten. Die Kunst hatte die Religion, in sofern sie sich als gegenwärtig offenbart, verschlungen; daher drängte sich das ganze Leben der Alten in die Kunst zusammen und wollte symbolisch sein.

Bei den Neueren ist die Schauspielkunst nicht auf gleiche Weise die vollkommene Vereinigung aller Künste. Das musikalische und unmusikalische Drama sind hier ganz getrennt. Letzteres spricht die innersten Motive der Handlungen mit aus und kann auf keine Weise musikalisch werden. Das musikalische Drama aber ist bei uns eine Gattung der Musik, nicht der Poesie; ein Zurücktreten der Musik auf den individualisirten Stoff. Strebte man in der Oper nach allgemeiner Deutung auf das Innere in aller Poesie, so könnte diese Gattung sehr gehoben werden. Die höchste Annäherung an dieses Ziel zeigt die Gluck'sche Oper.

Dagegen ist die neuere Poesie überhaupt der lebendigste Ausdruck der historischen Entwickelung des göttlichen Wesens im menschlichen Geschlechte und hat vermöge ihrer allegorischen Bedeutung weit allgemeineren und wesentlicheren Sinn, als die alte. Bei den Alten ist die Offenbarung in jedem Momente mit dem Stoffe gesättigt; dadurch wird das einzelne Kunstwerk bedeutender; keines aber deutet in solchem

Grade auf den inneren Zusammenhang und das innere Wesen der Existenz hin, wie es die neuere Poesie vermag. — Man kann die neuere Poesie nur durch ihre Geschichte ganz verstehen. Sie ist in diesem Sinne weit mehr ein Ganzes, als die alte, und — was man gewöhnlich verkennt — die Hauptquelle für die innere Geschichte des göttlichen Geistes in der neuern Welt.

Die vier andern Künste haben in unserer Welt die Aufgabe, die wirkliche Existenz in den Abgrund der Gottheit als in eine unmittelbare Gegenwart zurückzuführen und dienen daher besonders der Religion. Plastik und Malerei waren in der alten Kunst selbständig; in der unsrigen sind sie es nicht, und es ist ein Grundirrthum, sie, dem Alterthum nachahmend, für selbständig zu halten. — Die Kunst wird nicht wieder erstehen, so lange man nicht einsieht, daß die ganze neuere Kunst auf der Religion beruht, diese aber sich wesentlich durch Architectur und Musik ausdrückt, und Malerei und Plastik nur in Beziehung auf jene Künste ihre Bedeutung haben. So knüpft sich die Kunst auch hier an die Offenbarung.

Anmerkungen.

Zu S. 7.

Die gemeine Ansicht von der Unfruchtbarkeit aller Kunstphilosophie wird weiter ausgeführt und widerlegt in den Phil. Gespr. S. 288. f., wo es heißt: „Nichts läßt sich wohl weniger lehren, als das, was eigentlich das innerste Wesen der Kunst ausmacht, welches ohne die ursprünglichste natürliche Anlage auf keine Weise in den Menschen geschaffen werden kann. Von diesem herrschenden innern Triebe aber und dem angeborenen Genie muß auch die Handlungsweise des Künstlers in der wirklichen Anwendung ausgehn. Ist dieses gegenwärtig, so kann ihm nichts nützen, als eine durchdachte Anweisung zur Erkenntniß der Natur und zur Behandlung der äußern Stoffe, damit seine Begeisterung die rechten Wege, auf welchen sie in die wirkliche Welt ausströmen muß, nicht verfehle. Ueber den Quell aber dieser Begeisterung hilft alles Grübeln nichts, und dringt nie so tief, als die ursprüngliche Anlage in der Seele des Künstlers schon von selbst begründet ist; vielmehr dient die Theorie nur, ihn auf Dinge aufmerksam zu machen, über die ihn der Flug seines Geistes hätte hinwegtragen sollen, und ihn so in sich selbst zu verwirren. Ich kann mir daher nicht denken, daß es irgend eine fruchtbare Kunstphilosophie geben könne." Vergl. auch ebendas. S. 250. 251.

In Hinsicht auf die wahre Aufgabe und Bedeutung der Philosophie heißt es hingegen in demselben Gespräche S. 298. ff. von dem Wahrheit suchenden Philosophen: „Ihm muß das Wirkliche und das Geschehene, in seiner wahren Tiefe aufgefaßt, eine unvertilgbare Kraft der Ueberzeugung in sich tragen, und

er muß allezeit klar und deutlich wissen, daß er um so mehr in das wahre Innerste dringe, je fester seine Gedanken mit der Wirklichkeit verwachsen sind, je reiner er diese durch sie selbst, nicht aber durch seine einseitigen und beschränkten Neigungen, Wünsche und Bestrebungen, erkannt hat. Nicht das Neue und Unerhörte in Vergleichung mit dem Bekannten und Gegebenen muß er suchen, denn was noch nicht ist, das kann er nicht verstehn; und darum soll er nach demjenigen streben, was in dem Vorhandenen das Wahre ist und nicht der leere Schein! Was, seitdem Menschen ihre Geschichte wissen, ganze Völker in ihrem Innersten durch Gestaltungen unbewußter Begeisterung mit hinreißender, unwiderstehlicher Kraft des Lebens und der Wahrheit bewegt, geleitet, erschüttert hat, was von der Menschheit als die gegenwärtige Macht, die ihr Wollen und ihr Gelingen beschloß, mit Unterwerfung verehrt worden, was noch heute die eigentliche innere Nothwendigkeit ist, die allen Busen gebietet, was sich dem Künstler mit eigentlicher Wahrheit als das lebendige Dasein enthüllt, und durch sein gänzlich unterworfenes und angefülltes Bewußtsein in besondere Formen der Erscheinung strömt, was im Staate Gemeinsinn heißt, und dadurch, daß es jeden Einzelnen auf seinen eigenthümlichen Vortheil treibt, doch mit wunderbar waltender Vorausbestimmung die Gesammtheit der Menschen als Glieder Eines im Guten allein bestehenden Gemeinwesens zur Harmonie der Tugend lenkt, das und nichts anderes ist der Gegenstand der Philosophie, das soll sie aus der einfachsten Mitte heraus zur vollkommnen deutlichen Einsicht bringen, damit es nie mit irgend einer leeren Form der Gedanken, oder einem einzelnen Eindrucke der Erscheinung, oder einem Gespenste der Einbildung verwechselt werde! Es kann also wohl niemand weiter abirren von dem wahren Wege zu ihrem Ziele, als wer der Willkür auch nur irgend einen Spielraum gestattet, und sich nicht streng an der gegebenen Wirklichkeit, aber freilich an dem Inneren derselben fest hält."

Ebendas. S. 310. f.: „Man kann sagen, die Welt sei für alle übrigen Menschen nur scheinbar, für den Philosophen

allein wahrhaft da. Dieser nimmt in einem jeden einzelnen Dinge und in einem jeden besonderen Augenblicke seines Lebens die Gegenwart des Volkommenen wahr, und die zeitliche zufällige Gestalt der Erscheinungen löset sich völlig in nichts auf, indem an ihre Stelle das wahre und ewige Wesen tritt. Darum braucht er dieses weder in den Verknüpfungen, die der Verstand nach seiner Form bildet, zu suchen, noch es sinnlich anschauen zu wollen, noch selbst sich an der Stimme seines Inneren zu begnügen, welche ihn das Gute, das Schöne, das Göttliche in seinen einzelnen Handlungen und Erkenntnissen unterscheiden lehrt; denn für ihn ist kein Unterschied, weil ihm nichts da ist, als das Vollkommene und Gute, weil er nur dieses in allen Dingen erkennt, und mit klarer Einsicht alles Uebrige, was ihm an den Dingen vorkommen mag, auf den leeren Schein zurückführt. Dieses allein ist das wahre und würdige Ziel der Philosophie, und diese Wirkungen geben das einzige unverdächtige Kennzeichen, daß man sich der echten bemächtiget habe."

Ferner gehört hieher der Aufsatz über die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 54. ff., besonders von S. 111 an. Hier heißt es S. 116. ff.: „Die Philosophie ist nichts anders, als das Denken über die Gegenwart des Wesens in unserer Erkenntniß und Existenz, oder mit andern Worten, über die göttliche Offenbarung. Unser ganzes gegenwärtiges Leben, insofern es an sich Wahrheit enthält, ist diese Offenbarung selbst, und wir werden uns deren überall bewußt als des Wesentlichen in einem jeden Lebensmomente. Ohne sie würden wir uns in keinem dieser Momente wirklich mit dem Wesen unsers Bewußtseins gegenwärtig finden, sondern nur theilweise afficirt und von einem Gewebe leerer Erscheinungen umsponnen. Jede Befriedigung durch das Wahre, jeder Genuß am Schönen, jede Beruhigung im Guten kommt uns von diesem Wesentlichen her, insofern es in dem gegebenen Momente in uns gegenwärtig wird. Aber so wie die Idee darin nur durch sich selbst gegenwärtig ist und durch kein zeitliches und relatives Bestreben

bewirkt werden kann; wie wir also darin nur das Wahre besitzen, insofern wir ihre Gegenwart auch als eine solche Selbstoffenbarung an sich und durch sich anerkennen: so ist sie doch für den bestimmten Moment immer nur das Wesentliche des gegebenen Zustandes, der relativen Verknüpfung, und fällt also in diesem Sinne zugleich selbst unter die Beziehungen der Existenz. Daher werden wir uns ihrer nur so bewußt, daß wir entweder zwischen Abstraction und bloßer Wahrnehmung schwanken, oder uns darin von dieser oder jener bestimmen lassen. Die Idee muß also auch erkannt werden, wie sie in allen Momenten ihrer Offenbarung dieselbe ist, und wie sie als vollkommene Einheit Gegensätze in sich selbst enthält, welche sie erst fähig machen sich an die Existenz anzuschließen und diese in sich aufzunehmen. Das Denken, wodurch sie zu diesen Gegensätzen entwickelt und in denselben wieder mit sich selbst vereinigt wird, ist eben die Philosophie. Durch sie kommt uns also erst die Idee in ihrer ganzen Bedeutung zum Bewußtsein und nicht bloß in der, welche ihr der bestimmte Moment der Existenz giebt. Durch sie wird uns zur deutlichen Einsicht, was uns vorher zwar wesentlich gegenwärtig, aber doch immer noch durch besondere Zustände und Beziehungen getrübt war."

„Das Philosophiren ist also keinesweges ein willkürliches Unternehmen, sondern ein nothwendiges und unausweichliches. Es soll nicht blos dazu dienen, unserer Erkenntniß eine besondere Ausbildung zu geben, deren sie allenfalls auch entbehren könnte, sondern ohne dasselbe wäre sie gar nicht einmal Erkenntniß zu nennen, und selbst die Offenbarung der Idee wird ohne sie entstellt und verwirrt. Wir können nichts Wesentliches erkennen, nichts mit voller Beruhigung, die weiter nicht anzufechten wäre, für Wahrheit halten, ohne Philosophie. Sie ist der Glaube selbst, aber in seiner Gestalt als Einsicht gefaßt, wenn er in der andern als Erfahrung vorkam."

Ueber das Verhältniß von Religion, Kunst und Philosophie zu einander vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 195. f.: „Unser Bewußtsein als reiner Glaube, durch wel-

chen sich unser Inneres erst selbst ergreift und seine Verwandlung in Offenbarung des Ewigen erfährt, ist die Religion. Sie ist nicht anders darstellbar und mittheilbar, als durch solche Mittel und Formen, welche auf dieses Innere ungetheilt wirken und dasselbe ganz in Erfahrung des Höchsten auflösen; ja sie wird eigentlich gar nicht mitgetheilt, sondern wir empfinden uns mit Anderen unmittelbar als Eins, als aufgegangen in ein gemeinsames Element, wenn wir ganz von der Gegenwart ihrer Wirkungen durchdrungen sind. Nach der entgegengesetzten Richtung wendet sich die Kunst. Auch sie hat es allein mit dem Wesentlichen und Ewigen in unserer Natur zu thun, aber sie faßt es nicht auf, wie unser ganzes Bewußtsein in demselben verschwindet, sondern wie es sich durch dasselbe in ein volles gegenwärtiges und erscheinendes Leben gestaltet. Unser Gemüth giebt sich hier völlig seinen Gegenständen hin, und verwandelt sich ganz in diese, weil es nur schaut, wie das Göttliche selbst zur Erscheinung geworden ist, sich ganz mit ihr durchdringt, und sich eben deshalb wechselsweise mit ihr in ein wahrhaftes Dasein auflöset, von welchem weder das Ewige als bloß gedachtes Wesen, noch die Erscheinung als bloße Existenz mehr abgesondert werden kann, und welches für die Kunst der eigentliche Grund und Boden ist. Zwischen beiden, der Religion und der Knnst, steht die Darstellung der Philosophie. — In wiefern hieraus im Folgenden die vorzügliche Angemessenheit der Gesprächsform für die Philosophie hergeleitet wird, ist auf diese Stelle schon in der Vorrede hingewiesen worden.

Ferner vergl. Phil. Gespr. S. 320. f.: „Haben wir die Hülle des Nichtigen abgelegt, so werden wir auch mit deutlicher Einsicht wahrnehmen, wie die ganze Natur nichts anderes als das sich selbst in seine Harmonie auflösende Dasein Gottes, wie die Religion, die Sittlichkeit, die Kunst nichts seyen, als die in der Wirklichkeit verschiedentlich widerscheinende That der Selbstvernichtung und Selbstoffenbarung des göttlichen Wesens. Wirklich und gegenwärtig ist aber diese That in diesen Arten der Erkenntniß, die ich eben nannte, und sie sind das eigent-

Streben eine sanfte, aber nicht abmattende Erschlaffung. Die Leidenschaft, die ein solcher Gegenstand erregt, wird Liebe genannt, er selbst aber schön. Durch den Trieb der Selbsterhaltung dagegen fliehen wir, was gewaltsam und zerstörend auf uns zu wirken droht, übermächtige Naturgewalt, unabsehbare Schwierigkeit in Hindernissen, oder was unserer Einbildungskraft zum Bilde von dergleichen wird, betäubende Pracht, gewaltige Massen von Licht, Schall, Farbe, und wiederum worin wir uns selbst zu verlieren fürchten, Finsterniß, ungeheure Ausdehnung, Leere, kurz die Beraubung von dem, was uns als Stoff des Daseins gelten kann. Solche Wahrnehmungen spannen unsere Nerven gleichsam zur Vertheidigung heftig und gewaltsam an, und was diese Wirkung macht, ist das Erhabene."

Zu S. 31. ff.

Ueber die Kantische Darstellung des Schönen und Erhabenen vergl. Erwin Th. I. S. 93. ff. besonders S. 98. f., wo Kant's Lehre in Vergleichung mit der Baumgartenschen folgendermaßen entwickelt wird: „Baumgarten mußte den Begriff ganz mit der Erscheinung zusammenschmelzen, um zu seiner sinnlichen Vollkommenheit zu gelangen; aber diese konnte, gerade weil sie eine sinnliche war, nur durch die Sinne verworren erkannt werden. Die Widersprüche hierin haben uns schon eingeleuchtet. Kant dagegen bezog bloß die Erscheinung auf den in uns dunkel angeregten Begriff; das heißt eben, er fand darin eine Zweckmäßigkeit, zu welcher der Begriff erst gesucht, aber nie deutlich gefunden werden soll. Nun kann hier nur zweierlei stattfinden. Entweder der Begriff liegt ganz mit in der Erscheinung, und ist darin vollständig enthalten, wird aber doch nicht darin erkannt, und dann haben wir die sich selbst widersprechende sinnliche Vollkommenheit; oder der Begriff liegt noch nicht in der Erscheinung, sondern muß erst dazu gesucht werden; dann kann aber dieses Verhältniß unmöglich eine neue Gattung der Dinge, die wir schön nennen sollen, hervorbringen, da es ja eben so gut bei jedem anderen Dinge stattfinden

kann, und nur ein gradweiser Unterschied in der Beziehung der Erscheinung auf den Begriff ist. Daß aber Kant es so meine, kannst du an den Beispielen, die er anführt, deutlich sehen. So will er der menschlichen Gestalt weniger Schönheit zuschreiben, als den unbelebten Gegenständen, wie Blumen und dergleichen, weil jene den Begriff deutlicher enthalte als diese. Und doch brauchten wir vorhin nur in uns selbst ein wenig hineinzugehn, um uns zu überzeugen, daß jene die volle Wirkung der Schönheit auf uns mache, diese aber nur eine Sehnsucht danach in uns erregen."

Ferner S. 100.: „Wie das Schöne die Thätigkeit des Verstandes unter Begriffe zu sammeln, so sollte das Erhabene die Thätigkeit des Willens erregen. Diese konnte so wenig wie jene in der Erscheinung selbst erkannt werden, da beide ihr wesentlich entgegengesetzt sind. Also konnte die Erscheinung nur insofern erhaben sein, als sie den ihr entgegenstrebenden Willen in Bewegung setzt. Wie aber dieses an sich widersprechend sei, leuchtet wohl bald ein. Denn erstlich nennen wir ja nicht unsere Empfindungen beim Wahrnehmen eines solchen Gegenstandes erhaben, sondern den Gegenstand selbst; zweitens kommt es schon auf die sittliche Stimmung des Wahrnehmenden an, ob ein Gegenstand erhaben sein soll oder nicht; denn wenn sich nur einer, wie die meisten thun werden, blos vor ihm fürchtet, so ist er nicht mehr erhaben; und endlich können wiederum auch solche Gegenstände keine besondere Gattung bilden; denn sie sind bloß dem Grade nach von andern fürchterlichen oder großen verschieden, und sie selbst sowohl, als die Wirkung, welche sie auf den Willen machen, haben schon andere Namen, so daß sie eines neuen nicht bedürfen."

Zu S. 39. f.

Die Darstellung der Fichte'schen Lehre wird im Erwin Th. I. S. 78. mit folgenden Worten gegeben: „Die äußere Natur, die Welt der Gegenstände geht aus unserm Bewußtsein hervor, und ist nichts an sich, sondern nur in so fern etwas,

als sie das sich selbst erscheinende Ich ist. Auf dem Standpunkte des gemeinen Erkennens nun wird diese Erscheinung für etwas an sich Bestehendes und dem Erkennen Gegebenes angesehn und dieses erscheint sich selbst dadurch gezwungen und gebunden. Wer aber einsieht, daß und wie diese Natur von dem Ich hervorgebracht sei, der philosophirt. Wer endlich die Gegenstände darstellt, nicht wie sie gegeben, sondern wie sie durch das Ich selbst gemacht sind, der ist ein Künstler. Für diesen ist also der philosophische Standpunkt zum gemeinen geworden. Damit ist aber noch keinesweges der höchste Zweck des vernünftigen Wesens erreicht. Denn diesem ist durch das Sittengesetz aufgegeben, mit Bewußtsein, durch seine reine Thätigkeit die Welt wieder zu schaffen, d. i. die gegebene Welt so zu behandeln, daß sie nur der Ausdruck seines Willens werde. Die Kunst ist also bei weitem noch nicht das Ziel selbst, jedoch die vollkommenste Vorstufe dazu; denn sie beweist einem Jeden durch die Erfahrung, daß auch die äußeren Gegenstände so dargestellt werden können, wie sie von dem reinen Ich geschaffen sind. Alles dieses fasse ich zusammen in die Behauptung, daß das Schöne die wahre Vorbereitung zum Guten sei."

Es folgt sodann die Widerlegung dieser Ansicht, indem besonders gezeigt wird (S. 82.), daß hiernach: „der Künstler erstlich gar nicht von jedem andern sinnlichen Menschen unterschieden ist, indem er bloß Gegenstände anschaut; zweitens aber darin noch tief unter andere sinkt, daß er sogar das Höhere und Freie, welches bloß im reinsten und höchsten Bewußtsein erkannt werden sollte, hinabreißt in die Welt der Gegenstände, und ebenfalls in Erscheinungen verwandelt.

So betrachtet wäre also die Schönheit das wahre Grundwesen des Bösen, indem es selbst das ursprünglich Gute in die Gewalt der Sinnlichkeit gäbe, und es um so tiefer stürzte, je herrlicher es vorher gewesen, recht nach Art der gefallenen Engel in den Sagen unserer Religion."

Auch diese ausführliche Widerlegung führt (S. 92.) zu dem Resultate, daß es nach diesen Grundsätzen gar keine Schön=

heit geben könne. — S. 101 wird die Art, wie sich Kant von Baumgarten und Fichte unterscheide, so bezeichnet: „Diese streben nach einem Unmöglichen, welches sie für die Schönheit halten; Kant zeigt uns etwas Mögliches und Wirkliches auf, das aber nimmermehr die Schönheit sein kann.“

Zu S. 44.

Solger's ausführliche Beurtheilung von Schlegel's dramaturgischen Vorlesungen, die zuerst in den Wiener Jahrbüchern erschien, dann in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 493 bis 628. wieder abgedruckt wurde, mag zur näheren Rechtfertigung des hier nur kurz ausgesprochenen Urtheils über das in vieler Hinsicht vortreffliche Werk dienen.

Bei dem zunächst folgenden Urtheil über Göthe vergesse man nicht, daß Solger diese Worte im Jahr 1819 aussprach, seit welcher Zeit der ehrwürdige Dichter so vieles auch für die Theorie der Kunst und Poesie Bedeutende aus der unerschöpflichen Tiefe seines reichen Geistes ans Licht förderte, wenn auch mehr in einzelnen, die eigene innere Erfahrung und unmittelbare Anschauung kundgebenden Aussprüchen, als in streng wissenschaftlichem Zusammenhange.

Zu S. 47.

„Die beste Philosophie ist die, welche am wenigsten den Charakter eines besonderen Systemes annimmt.“ u. s. w. Damit man nach dieser Aeußerung Solger nicht eines unsystematischen Eklekticismus oder des Strebens nach flacher Popularität beschuldige (welcher Vorwurf freilich für den gründlichen Leser seiner Schriften durch den ganzen Inhalt derselben zur Genüge beseitigt wird), ist es wohl nicht überflüssig, hier auf einige Stellen hinzuweisen, in denen das Verhältniß der Mehrheit philosophischer Systeme zu der wesentlichen Einheit und Allgemeingültigkeit der echten Philosophie in das hellste Licht gestellt wird. In den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 120. f. heißt es in dieser

Hinsicht: „Haben wir aufgezeigt, daß die Philosophie nichts anders ist als das Denken, welches die göttliche Offenbarung für uns zum Gegenstande bewußter Einsicht macht, und daß sie deshalb sich erst vollendet, wenn sie sich zugleich ganz als Thatsache gestaltet, so liegt darin schon, daß sie zwar eben sowohl wie die göttliche Idee selbst, an sich nur ewig eine und dieselbe ist, daß sie aber in dem Bewußtsein der Menschen, oder in ihrer eigenen Existenz, ebenfalls verschiedene Gestaltungen annehmen muß; denn sonst würde sie in diesem Bewußtsein niemals wahrhaft gegenwärtig sein. Es giebt daher zwar nicht mehrere Philosophien, aber mannichfaltige Verwandlungen der einen und selben, welche ihre Geschichte bilden. Wer annimmt, daß er die absolute, ewige und für die Zukunft unabänderliche Gestalt der Philosophie getroffen habe, muß sich selbst gestehen, daß er keine eigene habe; denn eine eigene ist nur die, welche zugleich dem ganzen gegenwärtigen Bedürfnisse unsers Gemüths genügt und eben dadurch sich zugleich als eine besondere kund thut."

Ebendas. S. 147.: „Die wahre Philosophie sollte gar kein besonderes System, d. h. keine Voraussetzung haben; sie sollte nur sich selbst als ihr eigenes Leben und ihre eigene Gegenwart ergreifen, wie die wahre Religion. Denn wenn das ewige Wesen nur Einer sein kann, so ist auch die Religion nur Eine, und die Philosophie nur Eine. Aber der Mensch lebt in der Unvollkommenheit und im Kampfe dagegen; deshalb nehmen auch seine Ueberzeugungen von den höchsten Gegenständen immer eine bestimmte Gestaltung an." — Vergl. ferner Philos. Gespr. S. 131, 200, 213., wo es heißt: „Die Philosophie hast du zwar so herrlich gepriesen, aber damit noch nicht den Philosophen, der doch nicht alle besonderen Richtungen derselben verfolgen und in sich vereinigen kann; der auch in die andern Erkenntnißweisen verwickelt ist, für welche die Gegenstände, wenn sie ihnen auch mit der Philosophie gemein sind, dennoch ganz eigene und ihrer Natur angemessene Gestalten annehmen. Ja selbst als Philosoph ist er doch immer ein beson-

deres Wesen und muß einen eigenthümlichen Standpunct halten." — — „Was aber," heißt es S. 214 weiter, „in einem jeden von ihnen Philosophie war, das ist und bleibt wahr und unerschütterlich, und muß von uns ebenfalls erkannt werden, wenn wir Philosophen sein wollen; denn es war ja die Aufhebung solcher Widersprüche, die gar nicht anders als durch Philosophie gelöst werden können. Und wenn du dich recht in einen jeden von diesen Erfindern der ewigen Wahrheit vertiefest, so wirst du schon an dir selbst inne werden, wie du auch von seinem Standpuncte aus das Weltall umfassen kannst."

Zu S. 51.

Ueber das abstracte Verstandes-Ideal in seinem Verhältniß zum Schönen erklärt sich Erwin (Th. I. S. 12.) zunächst vom Standpuncte der unmittelbaren, noch nicht zur Einsicht entwickelten Empfindung folgendermaßen: „Das Ideal kann nicht anders, als unendlich über die Wirklichkeit erhaben sein, wie wir es uns denn auch denken, wenn wir irgend etwas in unsern Umgebungen betrachten, wie es sein könnte und sein sollte. Dieses also wirklich in unserer Welt der Unvollkommenheit zu erreichen, kommt mir unmöglich vor. Dagegen ist das, was ich schön nenne, von der Art, daß es, ganz gegenwärtig und wirklich, mein Gefühl gewaltig an sich zieht. Ich denke dabei nicht an eine Unendlichkeit, welche über der wirklichen Welt läge, sondern recht innig und, um mich so auszudrücken, wie meines Gleichen liebe ich es, und wünschte mich ganz darein zu verlieren. Aufrichtig muß ich gestehn, daß ich fast kalt gegen das Schöne werden würde, wenn ich es nur für den Stellvertreter einer höheren Vortrefflichkeit ansehn müßte."

Ebendas. S. 38. f. heißt es: „Du siehst also, daß die Schönheit sich in der That ganz in der bloßen endlichen und gegenwärtigen Erscheinung vollendet. Dies fühlen wir auch im gemeinen Leben, indem wir die Gegenstände selbst, nicht aber etwas Höheres, das sie ausdrückten, schön nennen. Auch kön-

nen wir das Schöne gar nicht würdig genießen, außer durch bloße Anschauung, und indem wir uns ganz in die Gegenwart der Erscheinung verlieren. In dieser selbst finden wir das Unendliche und Unermeßliche, welches schon Cicero in der schönen Erscheinung erkennt, weil diese Anschauung so einig mit sich selbst ist, daß sie sich ins Unendliche nicht auflösen läßt." Ferner S. 40.: „Die Erkenntniß des Schönen ist in uns ohne Absonderung des Begriffes von dem Gegenstande, ohne Urtheil, welches erst diesen mit jenem verbände, sondern mit einem Schlage sind wir von dem Schönen erfüllt und werden dadurch selbst schön."

Ueber den Gegensatz der Naturnachahmung und des Idealisirens heißt es im Erwin Th. II. S. 34.: „Wenn die Nachahmung der Natur eine knechtische Abbildung der gemeinen sein, und das Idealisiren darin bestehen soll, daß man das kräftige, wirkliche Leben zur leeren Allgemeinheit oder zum Bilde für die gemeine Einbildungskraft abschwäche, so ist beides gleich elend und verderblich. Das Muster, wonach die Kunst bildet, ist nur mit seinem Abgebildeten, und dieses nur mit jenem zugleich."

Von dem Streite der Idealisten und Charakteristiker ist weiter unten (S. 159. ff.) näher die Rede.

Zu S. 52. ff.

Die klarste und vollständigste Entwickelung der beiden hier kurz dargestellten Erkenntnißarten geben die ersten Capitel der Schrift über die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 54. ff., woraus hier nur wenige Stellen ausgehoben werden mögen:

S. 65. „Es muß nothwendig zwei verschiedene Arten der menschlichen Erkenntniß geben: die eine des gemeinen, unvollständigen Bewußtseins, die andere des höheren und wesentlichen. Nach der ersten Art erkennen wir ein jedes Ding nur theilweise und in seinen Beziehungen und Verhältnissen zu anderen

Dingen, niemals aber irgend etwas ganz wie es ist und so, daß wir vollständig dadurch befriedigt würden; diese Erkenntniß ist die der Beziehungen, der Widersprüche, der Kämpfe. Das in diese Verwickelungen versunkene Gemüth sucht dann bald hier, bald dort einen festen Punct, um von da aus sich durch das Labyrinth der wechselnden Gegensätze zu finden; aber es möge diesen annehmen wo es wolle, so kann er immer nur ein den Widersprüchen unterworfener, einzelner sein, und die ganze Welt wird ihm von da aus schief und verzogen erscheinen. Und dennoch ist dieses Leben in lauter Verhältnissen, Einseitigkeiten und unvollständigen Gegensätzen die nothwendige Bedingung unsers erscheinenden Daseins."

Nachdem dieser Zustand der Spaltung und der Widersprüche in der Wahrnehmung und dem verstandesmäßigen Denken aufgezeigt worden, wird S. 73. folgendermaßen zum Wollen und Handeln übergegangen: „Gehen wir endlich in unser eigenes Innere hinein, so finden wir auch da einen solchen Widerspruch des Einfachen und Mannichfaltigen, der sich auf keine gemeinsame Einheit zurückführen läßt, sondern immer nur durch einen zufälligen, einzelnen Uebergang aufgehoben wird; ja wir stehen hier im Widerspruche mit uns selbst, und können doch wieder ohne denselben nicht in der Wirklichkeit bestehen. Unser eigenes Bewußtsein, bestände es bloß in der Einheit unsers Ich mit sich selbst, würde sich nicht von sich selbst unterscheiden und auf diese Weise auch nicht erkennbar sein, würde es nicht dadurch zugleich ein Mannichfaltiges, daß es sich auf mannichfaltige Weise modificirt. Dieses aber geschieht im Wollen und Handeln. Hier bestimmt sich das Einfache in uns durch eine gewisse Besonderheit, indem es sich mit seinem Wollen nach einer bestimmten Richtung auf besondere Dinge wenden muß. Aber dieses wäre wieder nicht möglich, wenn ihm nicht die besonderen Gegenstände seines Wollens von außen gegeben wären. Ein jedes Wollen, obwohl es in der freien Selbstbestimmung besteht, ist also nothwendig zugleich eine Bestimmung durch den von uns nicht abhängigen äußeren Gegen=

stand, und so sind wir gerade da, wo wir am meisten Eins mit uns selbst sein sollten, am meisten gespalten und zerrißen. Ja es scheint, daß dieser Widerspruch gar nicht zu vermitteln, und auf die Weise das Wollen selbst etwas ganz Unmögliches sei, wenn wir auf der einen Seite frei uns selbst bestimmen, und auf der andern doch von dem äußern Gegenstande bestimmt sein sollen."

Weiter heißt es S. 75. f.: „Wenn sich also an einer solchen Art zu erkennen unser gegenwärtiges Bewußtsein fortleitet, so kann dieses immer nur ein unvollständiges und beziehungsweise gültiges werden, und wir sind danach in jedem Momente nur, was die wechselnden Beziehungen aus uns machen. In diese würden wir uns dann ganz auflösen, gar keine Einheit des Bewußtseins in uns erhalten; sondern selbst nur aus einer Reihe von Erscheinungen bestehen, wenn nicht dieses Denken wieder allein dadurch möglich gemacht würde, daß wir jeder Bestimmung das einfache Bestimmungslose in uns entgegensetzen, welches nicht allein allen Verknüpfungen als ihre Möglichkeit zum Grunde liegt, sondern sich auch in jeder wieder erzeugt, weil sie ohne dies nicht Verknüpfung, nicht wirkliche Verschmelzung der Gegensätze sein würde. Dieses Einfache ist aber selbst nichts Bestimmtes, denn sonst müßte es auch für sich wieder eine bestimmte und besondere Beziehung suchen; sondern hat nur die Eigenschaft, aller Bestimmtheit entgegengesetzt zu sein und sich gegen dieselbe völlig gleichgültig zu verhalten."

S. 78. „So ist denn dieses gemeine Bewußtsein sowohl in Ansehung der Dinge außer uns und der allgemeinen Begriffe, als auch unseres Selbst, nichts als ein wechselnder Widerschein, den immer eins auf das andere, und dieses wieder auf jenes wirft."

Das Bedürfniß einer höheren Erkenntniß hingegen wird S. 79. mit folgenden Worten angekündigt: „Wenn gleich befangen in der geschilderten leeren und schwankenden Erkenntnißart, wären wir doch nicht im Stande zu leben, zu denken, zu handeln, irgend etwas für wirklich, wahr oder gut zu halten, wenn wir nicht

eine andere Art der Erkenntniß, welche den wahren Kern jener an sich nur scheinbaren ausmache und ihr erst einen Inhalt verleihe, dunkel und mit unbewußter Ahnung voraussetzten." Und diese höhere Erkenntnißart selbst wird S. 88. folgendermaßen geschildert: „Weder die leere Form des Denkens kann diesem das Wesentliche in unserem Erkennen sein, noch die Mannichfaltigkeit der Begriffe und Gegenstände. Denn jene Form ist nichts ohne ein Allgemeines und Besonderes, ohne Verschiedenes und Gleichartiges, das sie verbände und trennte; und das Mannichfaltige ist wieder nichts, wenn es nicht wechselsweise als Allgemeines und Besonderes, als Gleichartiges und Verschiedenes aufgefaßt wird. Beides also, Stoff und Form, muß in der wesentlicheren Erkenntniß ganz Eins und untrennbar von einander durchdrungen sein. Nur in unserer Existenz sondern sie sich, weil unser Denken nur darin besteht, daß es von dem Allgemeinen zum Besonderen übergeht, und nur durch diesen Uebergang jedes der Entgegengesetzten als das auffaßt, was es ist. Darum erkennt es sie nur in ihrer Beziehung auf einander oder in ihrer relativen Beschaffenheit; und sobald nur diese der Inhalt des Denkens ist, so kann auch das Denken selbst nur bloße Form der Verbindung sein. Erschöpfend würde unser Erkennen der Dinge erst sein, wenn wir durch diese Beziehungen die Stoffe selbst erschöpfen und also auch die Form der Beziehung ganz mit Stoff anfüllen könnten. Giebt es also eine wesentlichere Art der Erkenntniß, so muß sie gerade von dieser Beschaffenheit sein.

Ferner S. 92.: „Es muß nothwendig erkennbar sein, daß die höhere Erkenntniß einen positiven Inhalt habe und nicht blos die vorausgesetzte Negation der gemeinen sei. Dies stellt sich dann auch schon in der gemeinen Erkenntniß dar, indem diese, wie sich vorher gezeigt hat, sich selbst nicht genügen würde, wenn sie sich nicht als die Entwickelung einer ursprünglichen Einheit ansähe. Diese Einheit aber verschwindet in den Beziehungen des Verstandes, weil diese eben immer nur Beziehungen, und nichts weiter sind und bleiben, und im Gegensatz gegen

dieselben wäre sie nur die leere Form der Verknüpfung. Sie kann sich also nur dadurch äußern, daß sie in den Momenten der Verknüpfung, wo in der Form sich die Gegensätze der Stoffe aufheben und ausfüllen, als wahre Einheit dieser für den Verstand bloß auf einander bezogenen Stoffe hervortritt. Dieses ist das Hervorleuchten der Idee in die Existenz, wodurch sie eben wegen ihrer Theilnahme an der Existenz eine Mehrheit von Ideen wird. Hierin liegt nun offenbar, daß die Ideen nicht durch das Denken des gemeinen Verstandes geschaffen oder gebildet werden, sondern daß sie an und für sich von Anfang an als die ewigen Einheiten der Verstandesbeziehungen da sind, und uns nur offenbar werden, wo diese Beziehungen sich in gewissen Vereinigungspuncten abschließen. Da tritt dann die Idee, als der ewige Act der Einheit, der nur durch diesen Abschluß des gemeinen Verstandes mit der Existenz in Berührung kommt, frei hervor, und indem sie denselben als Beziehung und Wechsel des Allgemeinen und Besonderen aufhebt, bestätigt sie ihn zugleich in einem höheren und wesentlichen Sinne als vereintes, wahres Dasein des Begriffes und wesentliche Bedeutung der besonderen Erscheinung. Daß aber die Verstandeserkenntniß an gewissen Puncten sich so als ein Ganzes abschließt, das kann nur von der Idee selbst herrühren, und ist nicht außer ihr zu erklären; für das gemeine Bewußtsein ist es als eine bloße Thatsache anzunehmen. Das ganze Denken unsers Verstandes strebt dahin, seine Verknüpfungen so weit zu führen, bis es solche Puncte treffe, und die Idee beglaubigt sich darin nur durch sich selbst."

Vergl. auch Nachgel. Schr. Bd. II. S. 30.; Erwin Th. I. S. 146. f.; 187. ff.

Zu S. 57.

Nachgel. Schr. Bd. II. S. 94.: „Weil die Idee als vollkommene Einheit der Stoffe mit der Form erkannt wird, so kann und muß sie in ihrer Richtung auf die Existenz auf zwiefache Weise gefaßt werden; einmal nämlich als dasjenige, was

eine Einheit mit sich selbst in unser Bewußtsein, das andere Mal als das, was Einheit in die Gegensätze bringt, in welchen die äußeren Gegenstände unserer Erkenntniß mit einander stehen. Die Ideen der ersten Art beziehen sich auf den Willen, die der zweiten auf die Welt der von unserm Bewußtsein unabhängigen Gegenstände, oder die Natur." Vergl. S. 168.

Ebendas. S. 95. f.: „Daß es eine Mehrheit von Ideen giebt, das rührt aus dem verschiedenen Verhältnisse her, in welchem die eine und selbe ewige Idee zur Existenz und zum gemeinen Bewußtsein steht, worin sie sich auf verschiedenen Wegen und in verschiedenen Gestaltungen äußert. In allen aber ist dasselbe die Einheit des Einen Wesens mit sich selbst, welche eben deswegen eine lebendige und keine todte ist, weil sie sich selbst zur Existenz entfaltet und sich in der Aufhebung derselben und ihrer Gegensätze wieder mit sich selbst vereinigt."

Ferner S. 114. f.: „Der mystische Uebergang des Wesens in seine Existenz, wodurch es sich selbst wechselsweise als Wesen und Existenz sowohl schafft als aufhebt, ist der wahre innere Lebenspunct der Erkenntniß, und in allen besonderen Zuständen derselben, auch in den erwähnten einseitigen Richtungen ist dieser Moment das allein Wahre und wahrhaft Gegenwärtige. Aber wie sich leicht von selbst ergiebt, ist er für uns nur da unter den Bestimmungen und Beziehungen der Existenz, in welcher wir befangen sind, und wir würden gar nicht existiren, sondern jenes ewig seiende und nicht seiende Wesen der Gottheit selbst sein, wenn es sich nicht so verhielte. Dennoch giebt er sich in unserm Bewußtsein überall kund, weil wir sonst nie an etwas glauben, auf etwas als auf Wesentliches uns verlassen würden. Er ist in der Natur die gegenwärtige Nothwendigkeit, im Organismus das Leben, in unserem Wissen das Wahre, im Handeln das Gute, im Hervorbringen das Schöne, im Selbstbewußtsein die Religion."

Zu S. 59. ff.

Ueber die Ideen des Wahren und Guten vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 153. ff. In Beziehung auf die letz=

tere heißt es S. 166.: „Soll etwas Wesentliches in unserer sittlichen Natur sein, so muß sich in unserem Wollen und Handeln eine Einheit äußern, die nicht bloß Indifferenz gegen die Stoffe ist, sondern Einheit mit sich selbst, und also auch wahre Einheit ihres Inhalts. Diese ist nur die Einheit und das Bewußtsein des göttlichen Wesens; woraus sich denn unwidersprechlich ergiebt, daß ohne die Voraussetzung eines göttlichen Bewußtseins keine Sittlichkeit möglich ist. Aber nicht die Voraussetzung genügt, denn sie würde immer nur die allgemeine leere Form werden, von welcher die Willkür selbst die Aeußerung wäre, sondern das göttliche Bewußtsein muß auch in unserm Handeln selbst thätig sein, es muß sich in demselben offenbaren. — — Die Offenbarung Gottes, als eines lebendigen gegenwärtigen Bewußtseins, in unserm Wollen und Handeln, ist allein das Gute, und nichts anderes verdient diesen Namen. Die wahre Philosophie kann also das Gute niemals ansehen als eine allgemeine Regel des Handelns, oder als ein Ideal, ein unendlich entferntes Ziel, oder wie wir es nennen wollen. Sie erkennt es vielmehr als gegenwärtig wahrnehmbare Offenbarung, freilich wahrnehmbar nicht durch die gemeine relative Erkenntniß, sondern im höchsten Selbstbewußtsein."

S. 168. werden **Natur** und **sittliche Welt** in ihrem wesentlichen Verhältnisse zu einander so dargestellt: „Es ist eine und dieselbe Offenbarung, welche wir in der Natur und in der sittlichen Welt nur in ihren entgegengesetzten und sich ergänzenden Bedeutungen antreffen. In der Natur schafft das göttliche Bewußtsein sein eigenes äußeres Dasein durch das Denken der in ihm liegenden Gegensätze, die eben durch dieses Denken und ihre daraus entstehende Begränzung und gegenseitige Bestimmung zur wesentlichen Thatsache werden. Ist es auf diese Art aus sich selbst herausgegangen, so vereinigt es die Gegensätze in der sittlichen Thätigkeit wieder zu seiner eigenen Einheit, hebt sie eben dadurch als bloße Existenz auf, und offenbart sich als Wesen durch diese Vernichtung des Scheins. Man darf also nicht

sprechen von einem natürlichen und göttlichen Princip der Dinge. Es ist nur Ein Princip, die Gottheit, und was wir als Gegensatz kennen, ist nur ihre verschiedene und eben dadurch für uns vollständige Offenbarung. Entgegengesetzt ist nur dieser Offenbarung, nicht dem in sich einigen göttlichen Bewußtsein selbst, ihr eigenes Nichts, die bloße Existenz, die in der Natur sich auseinanderzieht als Erscheinung, im Handeln oder Selbstbewußtsein sich als Nichts zusammenfaßt, sich durch Selbsttäuschung und Lüge zum Scheine selbst schafft, als Willkür oder Böses. Weil aber diese Offenbarung für uns nur als eine zweifache ist, so muß unser Denken sie durch Gegensätze und Verknüpfungen auffassen, und so wird sie für dasselbe das Wahre, und dieses Denken ist die Philosophie."

Die Entwickelung derselben Ideen in ihrem Verhältniß zu der Idee des Schönen findet sich im Erwin Th. I. S. 161. ff. Hier heißt es: „Die Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung, wenn sie zur Wahrnehmung kommt, ist die Schönheit. Diese ist also eine Offenbarung Gottes in der wesentlichen Erscheinung der Dinge." Ferner 169. f.: „Die Schönheit erkennen wir, indem wir das Ganze als Erscheinung wahrnehmen; um aber die Wahrheit einzusehen, muß das einzelne Ding auf seinen Begriff bezogen, oder dieser für sich und nicht bloß als erscheinend in ihm erkannt werden, wie er zugleich der göttliche Begriff ist." — Und S. 177. über das Verhältniß des Schönen zum Guten: „Das Handeln, wodurch das Schöne geschaffen wird, muß selbst schön, also auch als Handeln Erscheinung sein; denn sonst würde irgendwo der Begriff aus welchem es hervorgeht, aus der Erscheinung herausgenommen, und aus diesem abgesonderten Begriff könnte es auch nicht das Schöne hervorbringen. Dieses Handeln ist also als Erscheinung selbst schon sein eigenes Hervorgebrachtes. Ganz anders ist es aber mit der Thätigkeit des Willens, worin die Güte liegt. Für diese ist das Hervorgebrachte, in sofern es Erscheinung für sich ist, gar nichts werth, sondern bloß in sofern es die aus dem reinen

göttlichen Begriff hervorgehende Handlung selbst nicht sowohl darstellt, als wirklich ist. Wenn also im Schönen auch die Handlung des Schaffens bloß als Erscheinung aufgefaßt wird, so ist auch hier auch das erscheinende Product bloß als Handlung des göttlichen Gedankens vorzustellen. Daran wirst du sehen, wie Gutes und Schönes sowohl rein von einander zu unterscheiden, als wie sie auch in gewissen Bedeutungen in einander enthalten sind."

Als die wesentliche Beschaffenheit des Schönen wird S. 178. ff. Folgendes gefordert: „So viel ist ausgemacht, das Schöne sei ganz in der Erscheinung, aber in der wahrhaften und ganz von dem Wesen Gottes oder der Idee erfüllten. Nirgend anders kann also auch die Schönheit erkannt werden, als in der Erscheinung des Dinges selbst; in dieser muß sie sich ganz erschöpfen. Nicht durch einen über ihr schwebenden Gedanken wird sie schön, sondern nur durch das, was in ihr selbst gegeben ist. Die Erscheinung aber ist allezeit ein Einzelnes und Besonderes, und diese Bestimmung gehört ganz nothwendig auch zur schönen Erscheinung. Nichts in den allgemeinen Begriff zerfließendes, nichts bloß denkbares oder erschlossenes ist im Schönen, sondern die ganze Kraft der Besonderheit, Begrenztheit und Gegenwart. Es muß daher auch in die Kette der Mannichfaltigkeit, welche durch die wirklichen Dinge ins Unendliche hindurchgeht, mit eingreifen, und von allen Seiten durch die Beziehungen zu andern Dingen bestimmt werden. — — Das Wichtigste aber bleibt nun, daß sich in dieser ganz bestimmten und begrenzten Erscheinung durch ein wahres Wunder nichts anderes offenbart, als das vollkommene und ganz mit sich selbst einige Wesen. Ist die Erscheinung also ein Einzelnes, so ist sie doch zugleich Eins, und zwar nicht durch die Einheit des Begriffs, auf welche das Besondere von allen Seiten bezogen würde, sondern durch die Einheit, welche in dem Mannichfaltigen durchaus überall dieselbe bleibt. Was der Zufall der Einzelheit mit sich bringt, ist hier zugleich das Ewige und Nothwendige und Ursprüngliche, so daß die wesentliche, sich selbst

genügende Einheit Gottes unversehrt durch jeden, auch noch so kleinen Theil des wirklichen und Einzelnen hindurchleuchtet. Ist dies aber so ganz und vollständig von dieser Einheit erfüllt, so ist es auch nicht mehr bloß ein Mannichfaltiges, sondern in der Mannichfaltigkeit seiner Beziehungen zugleich ein Ganzes, so daß also das Zufällige in den unendlichen Verhältnissen, sowohl der Theile des Dinges gegen einander, als des Dinges selbst gegen andere Dinge, zugleich eine ewige und wesentliche Verknüpfung der Nothwendigkeit ausdrückt. Vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 424. f.

Ueber das Verhältniß der Religion zum Schönen und zur Kunst heißt es Nachgel. Schr. Bd. II. S. 280.: „Die Anschauung spaltet sich in zwei Entgegengesetzte; in jedem von beiden muß das Einzelne nur durch das Wesen angeschaut werden. Wo sich das Individuum selbst und dadurch die ganze Welt durch Gott anschaut, entsteht die Religion; wo es die Außenwelt, und dadurch sich selbst durch Gott anschaut, entsteht die Kunst. In der letzten waltet der Verstand vor, aber der vollkommene dialektische; in der ersten die Anschauung, in welcher die sinnliche und Selbsterschauung durch die vollkommenste Individualität eins und dasselbe ist."

S. 285. „In der Kunst beherrscht die Idee als unser Eigenthum durch den Verstand die ganze Welt und macht sie in ihrer Nichtigkeit wesentlich. In der Religion werden wir selbst individuell und nichtig, und eben dadurch erst wesentlich in der göttlichen Idee."

S. 428. „Wenn niemand so sehr in sinnlicher Zerstreuung versunken sein kann, daß er gänzlich der Religion und der Verbindung mit Gott entsagte, so darf auch niemand der erhabenen Würde der Kunst widerstreben, welche uns das Göttliche in seiner wirklichen Erscheinung vergegenwärtigt. Sie fließt ja mit der Religion aus einer und derselben Quelle, aus der göttlichen Idee, und nicht Unrecht hatte Johann Boccaccio, wenn er in der Sprache seines Zeitalters die Kunst nur eine andere Art der Theologie nannte. Nur verschiedene Richtungen

nehmen sie zu gleicher Heiligung. Die Religion treibt uns theils durch die Liebe zu dem Ewigen freudig das Zeitliche und Mangelhafte aufzuopfern, um zu jenem, woher wir stammen, zurückzukehren, theils stärkt sie uns durch das volle Bewußtsein des höheren Ursprungs und der höheren Hülfe, das Zeitliche, das unser reineres Wesen trübt, zu bekämpfen und nach jenem zu gestalten. Die Kunst aber zeigt uns auch in dem Zeitlichen selbst die vollkommene Gegenwart des Höchsten; sie adelt dieses Zeitliche und heiligt so schon unser irdisches Leben."

Zu S. 74.

„In dem Portrait hört der ganze Sinn der Kunst auf." Wie dies zu verstehen, und daß damit das echte Portrait keinesweges aus dem Gebiete der Kunst verwiesen werden soll, ist unter S. 331. zu ersehen.

Zu S. 77.

Daß der Mensch vorzugsweise der Schönheit theilhaftig ist, wird im Erwin Th. I. S. 204. so ausgedrückt: „Es bleibt nur der menschliche Körper recht eigentlich für die Schönheit übrig, weil in ihm, auch als einem besonderen, der Begriff zugleich eine ganz eigenthümliche und durchaus nur diesem einzelnen Dinge zugehörige Seele sein kann."

Zu S. 78. ff.

Ueber den Gegensatz der geistigen und körperlichen Schönheit und den Widerspruch beider, durch welchen das Schöne in der Wirklichkeit aufgehoben wird vergl. Erwin Th. I. S. 192 — 207. Hier nur einige Hauptstellen:

S. 194.: „Die Seele wird schön sein, wenn sich in allen ihren einzelnen Aeußerungen ihr einfaches Wesen, und eben dadurch auch das göttliche vollständig offenbart, so daß, indem sie in diesem Augenblicke ihres Handelns ganz da ist, durch die Entwickelung ihrer wirklichen Thätigkeit überall die Harmonie des Wesens hervorscheint, in welcher jeder Theil das

Ganze in sich enthält, und nur durch das Ganze und nicht durch zufällige Verknüpfung mit allen übrigen zusammenhängt. Dadurch allein wird die Seele zur schönen, nicht durch die sittlichen Eigenschaften, noch weniger aber durch außerordentliche Kräfte und Fähigkeiten, wie gewöhnlich diejenigen meinen, welche fälschlich die Schönheit in der Bedeutsamkeit der Erscheinung suchen. Nicht der große Staatsmann oder Krieger, nicht der, welcher sich durch eine seltne Fülle der Gedanken oder Empfindungen auszeichnet, nicht der, welcher durch auffallende und von dem gewöhnlichen Laufe der Dinge abweichende Schicksale merkwürdig ist, kann deswegen auf Schönheit der Seele Anspruch machen. Vielmehr erscheint das Seltene, ja das Aeußerste unter den menschlichen Dingen erst als etwas recht Einzelnes und Besonderes, und wird erst durch die Vergleichung mit anderem Einzelnen nach seinem Werthe bestimmt, also durch eben die Verhältnisse, die es in das Gebiet, welches durch die Erscheinung beherrscht wird, herabziehn. Nicht, daß nicht alle solche Seelen auch schön sein könnten, aber sie sind es eben nicht durch das, wodurch sie sich auszeichnen, daher ein gewisses Gleichgewicht der Kräfte und Eigenschaften, worin sie sich gegenseitig mäßigen, der Schönheit am günstigsten zu sein pflegt. Dies ist nicht allein der Grund, warum die alte Kunst gern das Mittelmäßige zum Gegenstande nahm, sondern wir fühlen es auch leicht und oft, wenn wir etwas zwar seltenes, aber doch in der wirklichen Erscheinung nichts unmögliches noch unbekanntes, in der Kunst sogleich übertrieben nennen."

S. 199.: „Gar wenig scheint der K ö r p e r sich daran zu kehren, wie die S e e l e für sich beschaffen sei. Theils wird er durch seine Berührungen mit der Außenwelt und unzählige Unfälle verdreht und entstellt und verstümmelt, und kann so nur selten oder nie vollständig das ausdrücken, was die Seele in ihrem Innern denkt und treibt, theils, wenn er auch dieses Herumstoßen glücklich übersteht, ist er durch seine Begierden und Bedürfnisse beständig in Besonderheiten verwickelt; durch beides aber wirkt er auf die Seele und färbt sie gleichsam mit seinem

eigenen Anstrich, so daß sie entweder ganz davon anläuft, wie Metall von der Feuchtigkeit, oder höchstens sich mit ihm widerstrebend vermischt, wodurch sie sich eben auf gleichen Fuß mit ihm setzen muß. Darum finden wir so selten, was wir wünschen, einen Körper, den wir schön nennen möchten, bei solchen Seelen, von denen wir wohl am meisten die Schönheit erwartet hätten, und vollständig finden wir diese Uebereinstimmung nie."

S. 200.: „Der Körper für sich kann nur schön sein als Erscheinung, die ihr eigenes Wesen oder die Seele vollständig in sich selbst enthält und darstellt. Wo dies aber ist, da kann die Seele für nichts anderes angesehen werden, als nur für das Innere, den Gedanken, das Wesen des Körpers." — —

S. 201.: „So erhebt die Schönheit den Körper aus jener Bedürftigkeit, der er nach unserer vorigen Ansicht unterworfen war, und pflänzt ihm ein eignes Wesen als ihm eigenthümlich ein. Sehn wir aber nun auf die Seele, so kann doch in diesem Körper von ihr nichts erscheinen, was nicht zu dem gemeinsamen Begriffe des Körpers gehörte. Ihre einzelnen Eigenschaften also, ihre Tugenden und Kräfte, die sie als Seele von anderen Seelen unterscheiden, und sie zu dieser bestimmten und besonderen einzelnen Seele machen, können nicht in diesem Körper wahrgenommen werden; sonst würde ja in ihm etwas erscheinen, was nicht bloß sein Begriff wäre, und dies würde mit dem übrigen im Widerspruch stehn, und auch dieses seiner Vollständigkeit, das heißt den ganzen Körper seiner Schönheit berauben. Daher kommt die Bedeutungslosigkeit des schönen Körpers, die eben darin besteht, daß in ihm keine besondere Beschaffenheit der Seele für sich dargestellt sein muß, und überhaupt nichts, was nicht zu dem gemeinsamen Begriffe des bloßen Körpers gehört."

S. 206.: „Was wir eben aus Gründen entwickelten, zeigt sich in der Erfahrung nur allzuwahr. Wie oft sehen wir nicht an ausgezeichneten und mit besonderen Eigenschaften der Seele begabten Menschen solche Körper, die offenbar auf dem Wege

waren schön zu werden; aber das viele, was die Seele lernen und erfahren mußte, um das zu werden, was sie ist, hat nicht spurlos an dem Körper vorübergehn können, sondern ihm bestimmte Kennzeichen aufgedrückt, so daß wir in ihm nicht mehr die Schönheit erkennen, wohl aber den tiefen Verstand oder den kräftigen Willen, oder was sonst dergleichen Eigenschaften der Seele sind; und noch schlimmer ist es natürlich, wenn die Seele von ihren eigenen Erfahrungen zerstört und in sich zerrissen ist. Daher kommt es denn, daß wir im Leben entweder um der Bedeutung und des wichtigen Inhalts eines Menschen willen auf das Gleichmaaß der Schönheit in seinem Aeußeren Verzicht leisten müssen, oder, wenn wir an einem anderen den äußeren Schein jenes Gleichmaaßes und der Uebereinstimmung der sichtbaren Theile antreffen, die gänzliche Bedeutungslosigkeit und Leere des Inneren uns eine solche Trugschönheit, die nicht den Beschauer zu befriedigen, sondern ihn zu necken bestimmt scheint, herzlich verleidet."

Auf die fehlerhafte Verwechselung des Interessanten mit dem Schönen kommt Solger unten S. 164. und 168. wiederholt zurück.

Zu S. 80. ff.

Im Erwin Th. I. S. 213. ff. werden Freiheit und Nothwendigkeit, sofern sie zwei Arten der Schönheit begründen, so dargestellt: „Die Schönheit der Freiheit wird darin bestehn, daß in dem Einzelnen und Besonderen der göttliche Wille sich selbst offenbarend, das Zufällige und Mannichfaltige der sinnlichen Welt nicht bloß unterjoche, sondern sogar zum Ausdruck des Geistes und der Freiheit mache, so daß sich eben das Irdische aus der tausendfältigen Zerstreuung und Verwirrung dieser Endlichkeit wieder zur Darstellung der einfachen und freien Gottheit läutere. Wäre dies nicht das Wesentliche der christlichen Schönheit?"

S. 214.: „Die Schönheit der Nothwendigkeit muß ganz das Entgegengesetzte der vorigen sein, und darin bestehn,

daß jedes Einzelne und Besondere nicht nur durch die allgemeinen Gesetze des Weltalls seine besondere Thätigkeit und Willkür beherrsche, sondern daß sich in dieser jene Gesetze von selbst und als Eins und dasselbe mit ihr darstellen; wodurch das Göttliche und Allgemeine, weil es eben das Nothwendige und in jeder Erscheinung vollkommen abgeschlossen ist, und kein willkürliches Streben mehr übrig läßt, in eine ganz endliche und bestimmte Gestalt, das Grenzenlose in die strengste Grenze gleichsam gebannt würde."

S. 216.: „Soll durch die Schönheit die Freiheit und der einfache Geist in der Sinnlichkeit erscheinen, so muß diese Sinnlichkeit im unendlichen Kampfe mit der Freiheit bleiben, wodurch diese auch wieder auf alle Weise beschränkt wird, und also nicht mehr das Wesen, das sich ganz selbst bestimmt, sondern nur eine werdende Freiheit ist, ein durch Verhältnisse und Beziehungen begrenztes Besondere. — — Auf der anderen Seite wird der Nothwendigkeit, die im Ganzen waltet, und dasselbe mit den Banden ewiger Gesetze zusammenhält, auch die freie und unabhängige Willkür einzelner Wesen, in welcher sie sich doch darstellen sollte, beständig entgegenwirken, und so hervorbringen, daß jene wenigstens nicht als vollendete und vollkommene Nothwendigkeit, sondern nur als eine sich erst entwickelnde und im steten Werden begriffene zur Erscheinung kommen wird."

Zu S. 82. ff.

Ueber subjective und objective Kunst und Schönheit und den Gegensatz des Naiven und Sentimentalen wird im Erwin Th. I. S. 218. ff. dem wesentlichen Inhalte nach Folgendes bemerkt: „Was man subjectiv nennen kann, ist die innere Beziehung der äußeren Gegenstände auf die Einheit des Erkennens, und dagegen das vorzugsweise Objective der sich in den Gegenständen oder Objecten vollständig darstellende Gedanke. — — Auf keiner dieser beiden Seiten aber kann die wahre Schönheit wirklich zu Stande kommen. Denn wo

alles nach den Verhältnissen des Erkennenden und des Gegenstandes beurtheilt wird, da kann auch immer nur von der Welt der Verhältnisse und Beziehungen die Rede sein. Eben dadurch erhält das, was in der That in höheren Gründen seinen Ursprung hat, wenn es so in der bloßen Erscheinung aufgefaßt wird, das Ansehn der Zufälligkeit, was noch mehr an einem anderen Gegensatze auffällt, der eben dies Verhältniß auf einer noch mehr abgeleiteten Stufe und dazu unvollständig ausdrückt, nämlich dem von Schiller aufgestellten Gegensatz des Naiven und Sentimentalen. Denn das Naive ist danach ein bloß verneinender Ausdruck, welcher die Beziehung auf das Innere des Erkennens, die im Sentimentalen ist, ausschließen soll."

In Beziehung auf den Gegensatz von Individualität und Natur heißt es ebendaselbst S. 219.: „Die Art dessen was wir ein Einzelwesen nennen, besteht darin, daß es zwar für sich eins ist, aber in seinem Dasein doch beständig von einzelnen Verhältnissen abhängt, auch in sofern es selbst diese, nach ihrer verschiedenen ihm aufgedrungenen Beschaffenheit, verschieden bestimmen muß. — —. Die allgemeine Nothwendigkeit aber, die sich in stetem Werden durch die Besonderheiten der wirklichen Welt entfaltet und entwickelt, nennen wir die Natur. — Wir hätten also statt jenes höheren Gegensatzes der Einheit und des All doch wieder diesen zwischen dem Einzelwesen, das wir, in Rücksicht auf seine geistige Einheit, auch Person nennen, und der Natur. Dieser aber ist kein anderer, als in welchem alle Dinge dieser Welt begriffen sind; denn in jedem streitet seine Eigenthümlichkeit mit den allgemeinen Kräften der Natur, die es nothwendig bestimmen, auf die es aber auch mit jener wieder einwirkt; so daß, wenn dieser Gegensatz, wie wir doch einsahen, ein Hinderniß ist, daß die Schönheit zur Wirklichkeit gelange, wir zuletzt gestehen müssen, es könne überhaupt gar kein Ding in dieser wirklichen Welt wahrhaft schön sein."

Zu S. 83.

Ausführlicher wird der Gegensatz zwischen dem Wesen und der Erscheinung oder dem göttlichen und irdischen Schönen nach seiner Entstehung und Bedeutung entwickelt im Erwin Th. I. S. 222. ff.: „Offenbart sich," heißt es hier (S. 224.), „die Gottheit in ihrer ganzen Fülle durch Erscheinung, so ist dies ihre ganz eigenthümliche Schönheit; denken wir uns dagegen die Erscheinung des Wirklichen ganz angefüllt von ihrem eignen Wesen, welches freilich, wie wir wissen, zugleich das Göttliche sein muß, so ist dies wieder die Schönheit der irdischen Dinge für sich."

S. 225.: „In unserem Inneren, oder vielmehr in der höheren Erkenntniß überhaupt, die wir Phantasie nennen, kleidet sich das göttliche Wesen in eine wirkliche, ganz lebendige Gestalt, die uns, wenn wir sie mit den Erscheinungen der äußeren Welt vergleichen, wie ein Muster derselben vorkommt, und in diesem Sinne von vielen das Ideal genannt wird. Verstanden wir aber dieses Wort bisher von einer Regel, die in der wirklichen Welt nachgeahmt werden soll, so werden wir es nun dafür kaum gebrauchen dürfen, da die vollkommene Offenbarung der Gottheit in wirklicher Gestalt doch wohl an und für sich selbst etwas weit Höheres ist, als wenn sie nur zu einem solchen endlichen Zwecke geschähe, ja etwas von allem Zwecke ganz unabhängiges und unbedingtes.

S. 226.: „Wende nun deine Blicke auf die andere Seite, des irdischen Schönen, und bedenk, ob auch nur dieses durch den gewöhnlichen Lauf der Naturentwickelung zu Stande gebracht werden kann. Leicht wirst du finden, daß auch die wirklichen äußeren Gegenstände durch das Zauberbad der Phantasie erst hindurchgegangen sein müssen, um vergöttert zu werden, und ihr eigenes Wesen in sich vollkommen auszudrücken. — — Willst du endlich beide Gattungen des Schönen vergleichen, so erkennst du wohl, daß in dem göttlichen sowohl, als im irdischen die ganze Phantasie gegenwärtig sein muß, und also jedes für sich ein ganz eigenthümliches Weltall bildet."

Zu S. 84. ff.

Die Nothwendigkeit einer Thätigkeit zur Vereinigung der das Schöne aufhebenden Gegensätze wird im Erwin Th. I. S. 230. so ausgedrückt: „Wir haben das Schöne immer nur als einen schon fertigen Gegenstand betrachtet, und dessen Bestandtheile untersucht; jetzt aber sehen wir, daß wir damit nicht ausreichen, sondern daß diese Bestandtheile, näher geprüft, immer unvereinbarer werden. Es entsteht uns also hiedurch eine ganz neue Grundlage der Untersuchung, indem wir eine Vereinigung beider Seiten des Schönen finden müssen, die offenbar, wie du siehst, durch eine Thätigkeit hervorgebracht werden muß."

Ueber Erhabenheit und Schönheit, Würde und Anmuth mögen hier nur folgende Stellen ausgehoben werden: Erwin Th. I. S. 234. f.: „Wir hatten zwei Gebiete der wirklichen erscheinenden Schönheit, wovon das eine von der Gestalt angefüllt war, welche die Gottheit selbst, in unserer Phantasie erscheinend, annahm, das andere von den irdischen Dingen, welche durch sich selbst in ihrer Eigenheit das göttliche Wesen als erscheinend ausdrücken. Beide fließen uns zu einem und demselben Reiche der Erscheinung zusammen, indem durch eine wunderbare Thätigkeit das Göttliche, zur Wirklichkeit werdend, sich in das Irdische niedersenkt, und zugleich dieses von der göttlichen Herrlichkeit als seiner eigenen erfüllt wird. Wenn nun dieses ganze Reich der Schönheit nur durch solches Werden besteht, so muß sich darin immer noch die in die Wirklichkeit hervorbrechende Kraft Gottes von der die Gottheit in sich hegenden und entwickelnden der einzelnen Dinge unterscheiden lassen; denn nur durch diesen Gegensatz wird der Uebergang und seine Richtung bemerkbar, und beide Gebiete gehn bloß dadurch nach entgegengesetzten Seiten auseinander. Jenes göttliche Wirken nun strahlt als Erhabenheit aus dem Mittelpuncte des göttlichen Wesens hervor; die wesentliche Kraft des Einzelnen strömt als Schönheit durch die unendliche Mannichfaltigkeit

der wirklichen besonderen Dinge, und sättigt dieselbe gleichsam überall mit innerer Einheit."

S. 236. „Sieh ein, daß die übermächtigen Naturkräfte, und die furchtbaren Erscheinungen, in welche viele die Erhabenheit setzen, uns nur die mit unzähligen anderen Gefühlen vermischten Erinnerungen an dasselbe aufregen, wenn wir dabei auch nur dunkel an ihren unvollkommenen göttlichen Ursprung denken, der echten Erhabenheit Sitz aber nur da sein kann, wo überhaupt die volle Schönheit gefunden wird, in der Gestalt vollkommener Einzelwesen, in welche sich daher auch nothwendig für unsere Phantasie die Gottheit kleidet. Und zwar geht sie von der Fülle Gottes selbst, der, weil er der Urquell aller Gestalten ist, am schwersten in eine ganz besondere gefaßt werden kann, durch eine Stufenfolge göttlicher Wesen in die ganz begrenzte Menschlichkeit über, und überall, wo wir ihr begegnen, ergreift uns nicht knechtische Furcht, noch banges Beben, sondern das Entzücken der Ehrfurcht, welches uns durch Anbetung zum Gefühle der Seligkeit emporhebt. Ein solches religiöses Gefühl ist auch überall von der würdigen Anschauung des Erhabenen unzertrennlich, worüber ich dich am sichersten zur eignen Erfahrung verweisen kann; denn das eben nennen wir im wahren Sinn erhaben, worin der göttliche Ursprung noch ganz erkennbar und unverfälscht hervorleuchtet, und uns die annahende Gegenwart der Gottheit überzeugend ergreift. Senkt sich aber die Erhabenheit tiefer in die ganz wirklichen irdischen Dinge, und erfüllt dieselben überall mit dem Ausdruck der Göttlichkeit auch in ihrem gewöhnlichen Leben und Dasein, so entsteht uns daraus die Erscheinung des Irdischen in göttlichem Lichte, oder von dem göttlichen Standpuncte aus, welche die Würde genannt, oder wofür wenigstens dieser Name am besten aufgespart wird. Würdevoll nennen wir mit Recht nur den, welchem die Erhabenheit zur gewöhnlichen Natur geworden ist, so daß sie sich auch überall in seinem gemeinen Dasein ausdrückt, die ganz menschlich erscheinende und handelnde Gottheit, so wie den von ihr erfüllten und nur sie darstellenden Menschen. So

bringt die Erhabenheit bis in alle Besonderheit der endlichen Welt, und von dem göttlichen Schaffen aus erfüllt sie alles. Betrachten wir aber dieses Endliche selbst, wie sein eigenes, bloß besonderes Dasein ganz durchdrungen ist von der göttlichen Einheit, so ist es nur eben dieses Göttliche, was sich uns durch die einzelnen Dinge als deren eigenthümliches Wesen offenbart, und dadurch sind sie schön in einem engeren Sinne. Denn um die Schönheit in den Dingen zu erkennen, müssen wir sie durch die Anschauung schon in ihrem Wesen zu ergreifen wissen; dann werden wir aber auch auf das innigste und herzlichste beglückt und erfreut, in unserer vertrautesten Umgebung und in demjenigen, was unsrem sterblichen Loose ganz verwandt und befreundet ist, die Gottheit selbst als dieses Besondere in freundlicher Gegenwart wahrzunehmen. Darum ist das Schöne in seiner eigenen Göttlichkeit doch zugleich so gesellig und lieblich; und unersättlich sind wir in seinem, von jenem fremderen Grauen befreiten Genusse. Welche Lust aber und welch ein leichter und doch vollkommener Genuß der Gegenwart ist uns erst bereitet, wenn wir endlich auch die Schönheit jedes Theilchen der besonderen Dinge und die genauesten Verhältnisse derselben anfüllen und vergöttern sehn, worin eben das besteht, was wir gewöhnlich mit einem fremden Worte Grazie, mit einem deutschen aber am besten Anmuth nennen! Denn das Wort Reiz, welches die Erregung der Begierde, oder sei es auch einer höheren Sehnsucht, bezeichnet, reicht uns bei weitem nicht hin, die heitere Verwandlung des Wesens in alle mannichfaltige Wirklichkeit und zeitliche Bewegung auszudrücken, wodurch uns erst das Schöne in jedem Augenblicke seines Daseins recht genießbar, und uns zum vielfach vertheilten, fast unbewußten Genusse dargeboten wird."

S. 239.: „Du siehst auch wohl ein, daß nach unserer jetzigen Ansicht sowohl das Göttliche schön, als das Irdische auch erhaben sein kann? Denn es ist dieselbe schaffende Thätigkeit, die durch beides hindurch geht, und nur von verschiedenen Seiten angesehn wird. Nur in dieser Thätigkeit, und

durch deren Richtung sind Erhabenheit und Schönheit unterschieden, nicht aber durch irgend einen Gegensatz ihres Stoffes. Dieses kannst du auch am besten daran sehn, daß in jeder von diesen beiden Seiten der Welt des Schönen, beides, das allgemeine Göttliche und das Einzelne, in seinem ganzen Umfange wieder vorkommt. In der Würde geht die Erhabenheit bis in das Äußerste der wirklichen Erscheinung über, und verschmäht keinen in derselben vorkommenden Stoff, nicht das Endliche und noch so eng Begrenzte, welches auch nicht sein kann, da ja das Göttliche sich selbst vollkommen begrenzen muß, um auch nur als Erhabenes erscheinen zu können; die Schönheit aber, die sich nach der einen Richtung als Anmuth bis in die kleinsten Theilchen des Stoffes verbreitet, erhebt sich nach der anderen eben so hoch in das Göttliche, als nur immer die Erhabenheit, und nichts an sich Erhabenes ist über ihr, weil, wenn sie nicht die Gottheit selbst in der Gestalt des Gegenwärtigen vollständig umfassen könnte, sie gar nicht Schönheit sein würde."

S. 241.: „Die Würde, welche die in das Begrenzte ganz übergegangene Richtung der Erhabenheit ist, wird am meisten als ein Zustand der Gleichmäßigkeit und Ruhe wahrgenommen, weil sich darin die Erhabenheit gleichsam mit der Wirklichkeit gesättigt hat; dagegen wir mit dem Erhabenen für sich immer den Gedanken der Kraft und Macht, und einer gewissen Gewaltsamkeit verbinden; und dennoch erscheint die Würde, wie ich schon vorher sagte, mehr als etwas Aeußeres und Zeitliches. In der Anmuth hingegen ist Bewegung, nichts als die Aeußerung einer göttlichen Kraft, sondern eine zufällige und endliche, welche aber durch den allgemeinen Zustand der Schönheit beherrscht wird, innerhalb der Einstimmigkeit desselben das Göttliche in sich erhält, und nie aus den ewigen Schranken der Schönheit weicht, die sich also hiedurch desto vollkommener bewährt; die Schönheit selbst aber wird mehr ruhend gedacht, und zur göttlichen Wirksamkeit nur dann, wenn wir uns mit unserer Anschauung ganz in ihr Inneres versenken."

Zu S. 92. ff.

Ueber den Kampf zwischen Religion und Schönheit und die Vergänglichkeit des Schönen vor der reinen göttlichen Idee als Prinzip des Tragischen vergl. Erwin Th. I. S. 253. ff. Hier heißt es S. 255: „Als wirkliches einzelnes Ding ist das Schöne jenem ewigen Zustande, wie es bei Gott ist, entgegengesetzt, und wenn gleich mit Wesen erfüllt, der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit gänzlich unterworfen. — — Muß sich da nicht das gottergebne Gemüth von jenem Zeitlichen, und sei es auch noch so schön, hinweg wenden zu dem, wo es allein die Hoffnung des unsterblichen und unbedürftigen Lebens ruhen lassen kann. Und wenn es das thut, versinkt ihm dann nicht die Schönheit ganz unter die übrigen wesenlosen Güter der nichtigen Welt? Wenn hingegen die Seele sich hängt an die irdische Gestalt, ist sie nicht in Gefahr, mit ihr unterzugehn in die Zerstückelung des Zeitlichen und das ewige Licht des Unveränderlichen ganz in sich zu verdunkeln? — — Denke daran, wie oft die Religion die zu große Liebe zum Schönen ausgestoßen, und als ihrer unwürdig verdammt hat; ja daß selbst große Künstler zuletzt über ihr eignes Spiel mit Gestalten nur lächelten und sich zurückflüchteten in die Wohnung der unverkörperten reinen Gottheit. Beim Petrarca wirst du nicht wenige Sonette dieses Inhalts finden, und eins, worin er recht deutlich ausgesprochen ward, ist uns auch vom Michel Angelo aufbehalten." (Vergl. hiermit auch die schöne Stelle in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 433.).

Weiterhin (S. 256. ff.) heißt es: „Indem das Schöne mitten in dem Gewühl der anderen, erscheinenden Gegenstände durch die ihm inwohnende Herrlichkeit des göttlichen Wesens erhöht wird, kann es sich doch nicht aus jener irdischen Verkettung befreien, sondern versinkt vor Gott mit der ganzen übrigen Erscheinung in Nichtigkeit. Dieser herbe Widerspruch bewältigt jeden, auch unbewußt, mit einem nicht nur innigen, sondern allgewaltigen, nicht durch andere Güter heilbaren, sondern ewigen und unzerstreubaren Schmerze; denn nicht durch den

Untergang des einzelnen Dinges wird er in uns erregt, ja nicht einmal bloß durch die Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern durch die Nichtigkeit der Idee selbst, die, mit ihrer Verkörperung, zugleich dem gemeinsamen Geschick alles Sterblichen unterworfen wurde, mit der aber jedesmal eine ganze gottbeseelte Welt dahin stirbt. Dies ist das wahrhafte Loos des Schönen auf der Erde! Uud dennoch ist in demselben, und muß in ihm sein jener vollständige Uebergang des Göttlichen und Irdischen in einander, so daß, indem das Sterbliche vertilgt wird, nicht bloß an dessen Stelle der höhere Zustand der Verewigung tritt, sondern eben durch den Untergang erst recht einleuchtet, wie dieses Sterbliche zugleich vollkommen Eins mit dem Ewigen ist. Dadurch entsteht die überschwengliche Seligkeit, die mit der Wehmuth, und durch sie, bei solchem Anblick, in unsre Seele strömt, und uns auf so wunderbare Weise den ganzen Maaßstab gewöhnlicher Empfindung entrückt."

Zu S. 100. ff.

Ueber die ernsthafte prosaische Betrachtung der Dinge, den Begriff des Häßlichen, der Schaam und den Ursprung und die Wirkung des Komischen vergl. Erwin Th. I. S. 248. ff. Es mögen aus dieser Darstellung hier folgende Stellen ausgehoben werden.

S. 248. „Das Verhältniß des schönen Dinges als eines wirklichen zu den ganz gemeinen Erscheinungen ist ein ganz feindliches, indem der gemeine Naturlauf allenthalben die Einheit, die im Schönen ist, zerreißt und verstümmelt, so daß dessen Hervorbringungen als dasjenige erscheinen, was sich gegen alle Schönheit empört; dieses aber nennen wir das Häßliche." —

S. 249. „Giebst du überhaupt nicht auf die Schönheit acht, weil du etwa die Dinge zu einem besonderen Zwecke, nach ihrem Nutzen, oder nach anderen Verhältnissen betrachtest, welches man die ernsthafte Betrachtung nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nennen könnte, so werden sie freilich we-

der als schön, noch als häßlich erscheinen; sobald du aber einmal das Schöne bemerkst, so stellt sich auch gleich das Häßliche zur Vergleichung daneben; denn keine stufenweise Vermittlung ist ja, wie wir gesehn haben, zwischen dem wesentlichen und dem bloß gemeinen Dasein. — Du wirst auch bemerken, daß dieser Kampf sich sogleich beim Anblick des Häßlichen durch ein unbewußtes, heftiges Widerstreben des Besseren und Wesenhaften in uns verräth, welches die Schaam genannt wird; der Schaamlose dagegen stürzt sich mit Bewußtsein in das bloß gemeine und häßliche Dasein, weshalb wir ihn auch als einen frechen Empörer beurtheilen. Oder kommt nicht Frechheit, Schaamlosigkeit, Häßlichkeit, und alles was damit verwandt ist, am Ende darauf hinaus, daß die ganz gemeine Natur und das bloß Zufällige in den Dingen das Wesentliche verdrängen und sich an dessen Stelle setzen will?"

S. 250. Nun denke bei dem allen auch daran, daß das Schöne nicht ohne diese gemeine Seite der Erscheinung bestehn kann, da es ja auch ganz Erscheinung ist. Die Schönheit löst sich also, als Erscheinung betrachtet, zugleich ganz auf in eben dasselbe, was wir zwar vorher das Häßliche nannten, nun aber kaum noch so nennen dürfen. — Dies wunderliche Verhältniß denn, wo es uns recht deutlich auffällt, muß es nicht da auch eine höchst wunderliche Wirkung auf unser Gemüth hervorbringen? Sieh nur, welch ein seltsamer Widerspruch darin ist, wenn wir auf der einen Seite bemerken, daß auch das Schöne, das verkörperte Wesen selbst, weil es Erscheinung sein muß, nicht unsren elenden Bedürftigkeiten und Jämmerlichkeiten entgehn kann, welches dem elendesten Menschen eine fast boshafte Genugthuung giebt, indem er sich selbst damit vergleicht, und wenn doch zugleich eine edlere Freude in uns darüber erregt wird, daß auch das Schlechteste und das Gemeinste von dem Wesen und dessen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblößt ist, sollte sich dasselbe auch auf eine etwas verzerrte Weise darin offenbaren. Beide Richtungen des Gemüths fallen aber da zusammen, wo sich dies Wechselverhältniß recht vollständig findet, wodurch sich

eine ganz behagliche Befriedigung erzeugt, indem wir uns zugleich ganz gemein und darin ganz schön fühlen. Dies giebt eine Lust und Heiterkeit, die, ganz ähnlich an sich jener verhüllten und verkörperten Seligkeit, welche wir dem Schönen zuschrieben, dennoch durchaus in unsrer einheimischen, zeitlichen Welt uns vertraulich ergötzt.“ — — Nimm ja nicht an, daß hier die Rede sein könne von dem boshaften Lachen des ganz Häßlichen, der sich nur freut, daß auch der von Ideen begeisterte Mensch die Schuld der Zeitlichkeit in schlechten Neigungen und Erbärmlichkeiten bezahlen muß; eben so wenig aber auch von der Freude des Guten darüber, daß er etwa im tiefsten Elend der Menschheit noch ein Fünkchen der Idee entdeckt. Etwas ganz anderes seiner Art nach ist vielmehr die Lust, wenn wir auf die vorher aufgezeigte Weise im einzelnen Lächerlichen über das ganze Zeitliche und über uns selbst, weil Nichtiges und Wesentliches für uns Eins und dasselbe wird, unerbittert über das Gemeine, und sehr demüthig wegen des Edlen in uns, gemüthlich lachen. Dieses Lachen, o Freund, ist die zeitliche Gestalt, in welche verwandelt uns ein Theil der reinsten Seligkeit vom Himmel, wie ein erfrischender Thau, herabgesandt wird, der uns zugleich von dem Elend der Gemeinheit, und von der ermüdenden Bemühung um das Höhere zum glücklichen Gleichgewicht der Schönheit aufrichtet.“

Zu S. 107.

Ueber die Auflösung des Schönen durch die in ihm liegenden Gegensätze bei bloß theoretischer Betrachtung desselben vergl. Erwin Th. I. S. 258. ff.

Zu S. 109.

Erwin Th. II. S. 68. ff. „Die glückliche Rettung des Schönen wird durch die göttliche Kraft der Kunst bewirkt, durch welche das Schöne nicht bloß als ein hervorgebrachtes einzelnes Ding, sondern als ein Weltall seiner eigenen Schöpfung zum Dasein gelangt. — — Auch die Gegensätze des Schönen und

Erhabenen und die, welche das Verhältniß des Tragischen und Komischen mit sich führte, müssen dadurch nicht allein ihrer Gefährlichkeit für das Schöne beraubt, sondern zu verschiedenen Gebieten der Schönheit werden, in welche sie getheilt allein ihr Reich zur vollständigen Entfaltung der Idee zu ordnen vermag. Denn überall verschmelzt die schaffende Thätigkeit der Kunst das Unvollständige und Zufällige mit der vollkommenen Idee, und statt dadurch in ihrer Vollkommenheit geschmälert zu werden, wird diese vielmehr so erst zur Wirklichkeit entfaltet. Was sich unversöhnlich gegenüber stand, bindet die Kunst zusammen, und dies ist nur möglich durch ihre schaffende Kraft. Wird außer dieser ein jedes der Entgegengesetzten für sich gedacht, so fallen sie wieder unversöhnlich auseinander."

Zu S. 111.

Ueber das künstlerische Handeln in seinem Verhältnisse zu dem rein praktischen Handeln vergl. die oben zu S. 59. angeführte Stelle: Erwin Th. I. S. 177.

Zu S. 113.

Ueber den Begriff des Schaffens überhaupt und das künstlerische Schaffen insbesondere vergl. Erwin Th. I. S. 245; 247; Th. II. S. 175.

Zu S. 114.

Das fehlerhafte Streben neuerer, insbesondere dramatischer Dichter, abstracte Begriffe darzustellen, wird in den Phil. Gespr. S. 87 f. mit Laune gerügt. „Die Schauspieldichter," heißt es hier, „streben sehr löblich nach allgemeinen Ideen, und suchen sie in ihrer ganzen Allgemeinheit durch wirkliche Handlung darzustellen. Sie kleben nicht etwa an einer bestimmten, einzelnen Person, die sie in ihrer ganzen Beschränktheit denken und handeln ließen, sondern sie erheben sich zum Liebenden schlechthin, zur Geliebten überhaupt, und vorzüglich zur allgemeinen Idee des jugendlichen Helden, des biedern Ritters, des

weisen, rechtschaffenen Alten. Darum ist so ein Held, der etwa aus einem recht fremden, öden und wilden Lande oder Zeitalter herkommt, wo wir nicht viel Bekanntschaften haben, und also nicht so sehr am Einzelnen haften, denn auch ein solcher Wundermann und Tausendkünstler, daß man mit seinen Thaten und Kräften wohl ein Dutzend gemeiner Helden ausstatten könnte. Ja in der dramatischen Handlung geht es noch höher hinauf. Da wird nicht etwa die Verwicklung gewisser bestimmter und einzelner Verhältnisse ausgeführt, sondern der Schwung erhebt sich bis zur Macht der Verhältnisse überhaupt; nicht eine einzelne Verschuldung wird uns mit ihren Folgen vorgestellt, welche ja doch immer nur ein gemeines Beispiel für die Idee abgeben könnte, sondern die Schuld schlechthin. Es fehlt nur noch, daß nächstens die Tragödie selbst und an sich, bloß als die Tragödie aufgeführt werde."

Zu S. 115.

Ueber das Verhältniß des Kunstwerkes zur künstlerischen Thätigkeit heißt es im Erwin Th. II. S. 21: „Erst in ihren ewigen Geschöpfen erkennt die Künstlerseele die eigene Vollkommenheit und Ewigkeit, und indem sie dieselben hervortreibend anschaut, wird sie zugleich in ihnen sich ihrer selbst bewußt. Ihre ganze Phantasie ist also im bestimmt gebildeten Stoffe selbst enthalten, und untrennbar von ihm, so daß sie, aus ihrem eigenen Kern erwachend, auch schon die volle Ausbildung ihrer selbst, in gegenwärtigen lebendigen Wesen wahrnimmt. So ist sie durch ihre eigenen Werke überrascht, und ehe sie ihre Thätigkeit und ihr eigenes Wesen erfassen kann, schon vollkommen gefesselt in ihrem Stoff. Die Seele ist nicht ohne ihr Werk, und ihr Werk ist ihr eigenes Dasein."

Zu S. 121.

„Ein Object, in welchem wir unmittelbar die Thätigkeit erkennen, ist das Kunstwerk u. s. w." Vergl. Erwin Th. II. S. 37 f.: „Bei dem wahren Künstler

durchdringt das innere Licht auch die Fingerspitzen, und quillt, wie er es sich beim Dichter in seinem Abendliede wünscht, als eine Bildung voller Saft daraus hervor, ja als eben die innere Schöpfungskraft, die durch seinen Sinn erschallt. Und in der That einzig und allein auf solche Weise kann ein Werk entstehn, das ganz durchgesogen sei von der schaffenden Thätigkeit, ja nichts anderes als das besondere und gegenwärtige Dasein derselben. Dieses eben unterscheidet das Kunstwerk von jedem Werke der Natur oder der mechanischen Geschicklichkeit, daß der Beschauer nicht etwa daran die Spuren absichtliches Handelns, sondern darin nichts anderes erblickt, als die gegenwärtige Idee, das heißt eben eine That der höchsten und vollkommensten Erkenntniß. Wenn du mich aber fragst, worin diese Eigenschaft des Werkes liege, und die Merkmale verlangst, woran sie sich bezeichnen lasse, so muß ich erwiedern, daß es solcher Kennzeichen nicht andere gebe, als das Werk selbst, und daß es nur das einzige und allgemeine Merkmal seiner eigenen untheilbaren Beschaffenheit sei. Wer es also mit den Augen der Phantasie beschaut, und anders angesehn wird es nie als Kunstwerk erkannt, der ist auch damit schon in dem Gebiete der lebendigen Ideen, und wird schwerlich darauf fallen, daß Werk selbst mit irgend einem Muster, dem es etwa nachgebildet sein könnte, zu vergleichen, sondern es ist ihm die Idee selbst, und hat außer sich keine weiteren Beziehungen." u. s. w.

Zu S. 125.

Die Frage, ob und in welchem Sinne die Kunst erlernt werden könne, oder nicht, wird ausführlicher beantwortet im Erwin Th. II. S. 31. ff. Hier heißt es unter andern: „Die Begeisterung des Künstlers muß der Menge erscheinen als eine Gabe der Gottheit von unbekanntem Ursprunge, und doch zugleich als die eigenthümlichste Persönlichkeit des Künstlers, dessen Seele keine andere Bedeutung hat als diese. Fast zu freveln müssen uns also diejenigen scheinen, welche darin nur eine vorzügliche Stärke der Einbildungskraft oder überhaupt

der sogenannten unteren Seelenkräfte finden, welche gerade diejenigen sind, die sich an dem einzelnen Stoff und der Erdscholle üben. Nicht durch Entwickelung der Naturkraft kann der Künstler entstehn; und eben so wenig kann er durch freie Willkür, die nur zwischen dem einzelnen wählt, den Geist erwerben; nur reinigen kann er sich etwa, wenn er eine Morgenröthe des göttlichen Tages in seiner Seele spürt, von dem, was dessen Aufgang in Schatten verbergen könnte. Wer aber deswegen glaubt, daß er die Kunst nicht zu lernen brauche, sondern das Bewußtsein der göttlichen Kraft genüge, um damit das heilige Gebiet zu beherrschen, dem traue ich kaum zu, daß er nicht in diesem Bewußtsein selbst irre geführt sei. Denn solche sogenannte Kraftgeister wollen jenes Gebiet nicht gesetzmäßig beherrschen, sondern tyrannisch züchtigen, welches ein eben so unausführbares als gottloses Beginnen ist. Der wahre Künstlergeist dagegen, für den ja alles Wirklichkeit und Gegenwart geworden ist, muß alles das, was seine Phantasie erzeugt, dennoch zugleich in der Wirklichkeit selbst erfahren, und also lernen im höchsten und vollkommensten Sinne." — —

S. 32. „Was in dem Künstler schafft, ist die Idee, oder das göttliche Leben selbst, nicht seine Persönlichkeit, in so fern sie an das Einzelne und Besondere geknüpft bleibt. Denn nur das Göttliche kann schaffen, und nur dieses geht als das innere Licht in die Besonderheit aus. Dem Künstler aber, indem es sich in seine Persönlichkeit verwandelt, kündigt es sich zuerst an als ein übermächtiger, sein ganzes Wesen bestimmender und beherrschender Trieb, der ihm keine Ruhe läßt bei den Beschäftigungen und Genüssen des gemeinen Lebens, sondern wie ein schweres und unausweichliches Geschick von ihm fordert, was er selbst noch nicht weiß. Unruhig und verworren erscheint daher von außen sein erstes Bestreben, und sehr unzufrieden ist mit ihm die äußere Welt, worin er allenthalben anstößt, und welcher er nichts recht machen kann. Je mehr er aber selbst merkt, woher der Reiz kommt, der ihn peinigt, und den Stachel erkennt, womit die Gottheit ihn treibt, desto williger unterwirft

er sich diesem, und nimmt mit Lust den süßen Schmerz auf, in welchem er das Schöne gebären soll. Denn nicht leicht ist jener Drang einer höhern Macht, den er in seinem eigenen Inneren fühlt, zu ertragen, sondern gewaltsam erschüttert derselbe die ganze Seele, wie die Annäherung des weissagenden Apollon den Tempel und den heiligen Palmbaum. Und diese Unruhe legt sich nicht eher, als bis die göttliche Kraft sich vollkommen in die Kreise der mannichfaltigen Dinge verbreitet, und sie angefüllt hat. Dann aber geht auch ein seliges und ewiges Gleichgewicht aus dem Kampf hervor, und durch die Schönheit, die ihm nun zugleich erscheint als sein eigenes Geschöpf, und zugleich als die ihn beherrschende Macht, erfährt erst der Künstler, was er selbst sei, und was in ihm lebe. Wenn er also der wirklichen Welt so sehr bedarf, um sein selbst mächtig zu werden, muß er sie denn nicht ganz in sich aufnehmen und sich in sie vertiefen, und sie, wenn irgend anders jemand, recht tüchtig auslernen?"

Zu S. 127. ff.

Ueber den Begriff des Symbols und dessen Unterschied vom Bilde und Zeichen vergl. Erwin Th. I. S. 113.; Th. II. S. 41., wo es heißt: „Das Symbol also wäre nach unserer Meinung ein Ding der Phantasie, das eben als solches das Dasein der Idee selbst wäre. — — Es ist gewiß, daß in diesem Sinne alle Kunst symbolisch ist, aber auch nur in diesem. Weder ein willkürliches Zeichen ist das Symbol, noch selbst eine Nachahmung eines Vorbildes, wovon es an sich verschieden wäre, sondern die wahre Offenbarung der Idee. Denn das Innerste der Erkenntniß ist darin eben mit dem scheinbar Zufälligen der äußeren Erscheinung so innig zusammengewachsen, daß eine Trennung beider Seiten schlechthin unmöglich ist."

Zu S. 129. ff.

Der Begriff der Allegorie im Gegensatz gegen das Symbol im engeren Sinne wird ausführlich entwickelt im

Erwin Th. II. S. 46. ff. „Das Symbol," heißt es S. 47, „muß nicht bloß als das vollendete Werk der Kräfte, sondern auch als das Leben und Wirken der Kräfte selbst erscheinen."— Und S. 49: „Die Thätigkeit selbst, d. h. das wirkende Leben der ganzen Phantasie muß auch zugleich ihre eigene Offenbarung als Gegenstand sein, nur daß hier die ganze Thätigkeit von Stoff oder Gegenstand, wie in dem bisherigen Symbol der Gegenstand von Thätigkeit, angefüllt erscheint." — Und weiterhin: „Indem wir das Schöne, wie es in der Kunst lebt, vorhin als Symbol betrachteten, fanden wie es jenes ganze Weltall der Phantasie anfüllend von Anfang an, als vollendetes, mit seiner eigenen Kraft und Thätigkeit gesättigtes Dasein derselben. Es war die Idee in ihrer vollen Wirklichkeit, worin sie nicht allein als vollständige und überall bestimmte Gegenwart erscheint, sondern auch in dieser Gegenwart durch ihre eigene Vollendung ohne Bedürfniß und Streben beschlossen ist. Darum ist hier die höchste Vollkommenheit des Daseins, wie sie in der gemeinen Erscheinungswelt niemals vorkommen kann, vereinigt mit jener verhüllten Seligkeit, worin sich das innere Verhältniß der Idee und der Erscheinung nicht entwickelt, sondern als die vollste Befriedigung in der Gegenwart unmittelbar da ist. Anders muß es sich nun offenbar verhalten, wenn wir in dieser gesammten Welt die Thätigkeit und das Schaffen selbst betrachten. Auch dieses kann in der Kunst nicht da sein ohne Gegenstand oder wirkliche Gestalt. Wird aber hier nicht in jeder Gestalt ein Streben und eine Wirksamkeit liegen müssen, wodurch sie das ihr Entgegengesetzte mit umfaßt? denn die Thätigkeit kann doch nur an ihrem Wirken in ihrer Richtung erkannt werden, und diese bleibt darin das Herrschende und Bestimmende, wenn sie auch in besonderer Gestalt hervortritt. Wenn also das Wesen der Gottheit sich in Gestalt kleidet, kann es, so angesehn, dieses doch nur, indem es sich handelnd in das Dasein herabsenkt, und die Welt des Einzelnen und Besonderen durch dies allmächtige und ewige Handeln mit sich vereinigt; und eben so kann das Einzelne nur dadurch dieses Le-

bens theilhaftig sein, daß es sich mit strebender Sehnsucht zu der Herrlichkeit des Göttlichen erhebt. Was demnach auf solche Weise nur erscheinen mag, das schließt in sich das vollkommene Streben nach einem anderen, welches Streben als ein vollkommenes dasjenige, wohin es gerichtet ist, schon in sich trägt, und es allkräftig aus sich entwickelt. Willst du nun sagen, ein jedes deute so auf ein anderes, oder es bedeute dasselbe, so will ich dir diesen Ausdruck zugeben, wenn du nur eingedenk bleibst, daß von einer Bedeutung im gemeinen Sinne, für den Verstand, hier nicht die Rede sein könne. Um aber einen bestimmten Kunstausdruck zu wählen, welcher dem des Symbols entspreche, wollen wir diese Art der Erscheinung des Schönen in der Kunst, worin es auf die angegebene Weise stets auf ein anderes deutet, die Allegorie nennen. — Hienach also wäre die Allegorie ein durch das ganze Gebiet der Kunst hindurchgreifendes Verhältniß, und nicht jene untergeordnete Darstellungsart, die man gewöhnlich darunter zu verstehn pflegt, und die, wenn ich nicht irre, dem bloßen Zeichen sehr nahe kommt. — So wie das Symbol gewöhnlich mit dem Abbilde verwechselt wird, so mit dem Zeichen die Allegorie. Kindisch und der Kunst unwürdig ist es, durch eine äußere Aehnlichkeit eine Idee bezeichnen zu wollen, oder noch lächerlicher, den allgemeinen Begriff als eine bestimmte Persönlichkeit zu handhaben, wie es die Franzosen zu halten pflegen. Und dergleichen ist es, was man gewöhnlich Allegorie nennt. Zwar sagt das wirklich allegorische Werk allezeit mehr, als in seiner begrenzten Gegenwart gefunden wird, aber doch nichts anderes, als was es in sich trägt und aus sich lebendig entwickelt. Darum geht ihm denn auch ab, was dem Symbol gegeben ist, jene klare Verständlichkeit nach innen, und die ganz begrenzte Gestalt nach außen; desto tiefer dringt sein Sinn dagegen in das Innerste und Aeußerste der Phantasie, und nicht das ungetrübte Licht der Gottheit, noch die vielgestaltete äußere Oberfläche ist ihm unzugänglich. Das innere Weben und Wirken der göttlichen Kräfte, welche das Symbol mit Masse umhüllt, entfaltet sich durch die Allegorie dem Tage,

und mit bewußtem Genusse durchdringt sie jene, wenn gleich immer noch verhüllte, Seligkeit des Schönen."

Zu S. 131.

Ueber den melancholischen Anstrich der ganzen Griechischen Kunst vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 499.

Zu S. 137.

Zu dem, was hier über den Unterschied der wahren Mystik von der in Bedeutung auflösenden Allegorie gesagt wird, vergl. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 652. f. und S. 705. f., wo derselbe Unterschied in besonderer Beziehung auf die Gedichte vom heiligen Gral entwickelt wird. Ebendas. S. 689. heißt es: „Die Allegorie ist nicht zu verwerfen, so wenig, wie die Symbolik; aber beides muß von Mystik voll sein. Diese ist das innere Leben, jene dessen Gestaltungen. Die Mystik ist, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut, die Mutter der Ironie, — wenn nach der ewigen Welt, das Kind der Begeisterung oder Inspiration."

Zu S. 139. ff.

Im Erwin Th. II. S. 53. wird dem Hauptinhalte nach folgende Darstellung des Göttlichen in seiner mythisch-symbolischen Gestaltung bei den Griechen gegeben: „Die mit sich selbst ganz harmonisch zusammengefügte Nothwendigkeit des Weltalls, welche dort das Erste war und keine Mannichfaltigkeit, keinen Wechsel, keine zufällige Besonderheit in sich schließt, kann für sich auch niemals Gegenstand der Kunst werden, weil sie eben keine bestimmte Gestalt annehmen kann, weshalb sie auch, sobald von ihrem Dasein in jener reinen Allgemeinheit die Rede ist, nur als Verneinung alles besonderen Daseins, und zuerst der geordneten Welt gegenüber, als Chaos gedacht wird. Nicht eher also tritt sie gestaltet in die künstlerische Phantasie, als bis sie durch die Besonderheit mannichfaltiger Richtungen in einzelne Personen verwandelt ist, und

eben dieses, daß sie nur in Besonderheit wirklich werden kann, ist der Grund der Vielgötterei. Was ist aber das Wesen des Symbols, wenn nicht diese innige und untrennbare Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen zu einer und derselben Wirklichkeit? Durch diese wunderbare Verschmelzung allein wird es erreicht, daß die allgemeinen Richtungen, in welche die Idee zerfällt, nicht bloße Formen oder Begriffe, sondern lebendige und von allen Seiten begrenzte Personen werden. Die Seligkeit, die in der Einheit mit dem Allgemeinen besteht, und die Thätigkeit, welche nur besonderen, persönlichen, strebenden Wesen zukommt, fallen in den Griechischen Göttern völlig in Eins zusammen, weshalb auch ihre besonderen Handlungen, als stets vollkommene Ausdrücke desselben Wesens, nicht der sittlichen Beurtheilung unterworfen sein können. Dieses Bestehen so vieler Welten neben einander in ganz einzelnen Wesen ist das wahre Dasein des Symbols; auch ist dasselbe in der That nichts anderes als die Nothwendigkeit und das ewige All selbst in seinem Dasein und seiner Wirklichkeit, nach welcher ja eben allezeit die Kunst gerichtet ist. — — Eben diese Macht also, welche mit gleichmäßiger Schwere das unendlich mannichfaltige Zeitliche niederdrückt, und selbst den Göttern als Einzelwesen ein hemmendes Gesetz auflegt, erfüllt doch zugleich das Leben dieser Götter mit jener ungetrübten Heiterkeit, die so häufig unsere Bewunderung und unsere Sehnsucht reizt, indem sie all ihr Handeln vollkommen und unfehlbar macht; und weil sie, als eben das, was alles hervorbringt und bestimmt, auch in ihrer Erscheinung kein Zufälliges und Mangelhaftes dulden kann, so giebt sie auch in ihrer Wirklichkeit den Göttern eine durchaus bestimmte und begrenzte, lebensvolle und vollendete Gestalt. Wer also, verleitet durch die allgemeinen Züge in den Charakteren dieser Götter, allgemeine Begriffe darunter sucht, und so das anwendet, was man im gemeinen Sinne Allegorie nennt, der ist gänzlich auf dem unrechten Wege, da jede Gottheit eine ganze Welt von Bedeutungen in sich schließt. Auch bemerken wir, daß in der alten Kunst die Gottheiten, je mehr

sie ganz abgesonderte Begriffe zu bedeuten scheinen, wie Aphrodite, Ares und andere der Art, auch desto mehr als handelnd und wirkend in den Verkehr der Menschen und in die zeitliche Welt eingreifen, damit sie nicht in solche allgemeine Formen ausarten, sondern durchaus gerundete Personen bleiben; dagegen die, welche mehr die allgemeine Lenkung der Welt umfassen, und vor allen Zeus, schon eben dadurch als Einzelwesen vollendet sind, und sich einer seligen Ruhe fast gleichgültig gegen das Weltgetümmel ergeben können. Dies ist die symbolische Welt der alten Kunst, welche in dem Symbol selbst wieder allseitig alle Richtungen umfaßt. Wo aber die Nothwendigkeit allein, außer dieser Verschmelzung mit der Welt des Einzelnen gedacht wird, oder die bloß wirkliche Zeitlichkeit ohne die inwohnende Macht des Ganzen erscheint, da sondern sich die beiden Aeußersten, aus deren Durchdringung das Symbol besteht, von einander, und das Reich desselben hat ein Ende."

Hinsichtlich des Doppelverhältnisses der Nothwendigkeit zur wirklichen Welt, als positiver Urgrund derselben und zugleich als negatives Schicksal vergl. nach Erwin Th. I. S. 217: „Die Nothwendigkeit erscheint immer nur als Nothwendigkeit, insofern sie der Willkür der besonderen Wesen entgegengesetzt ist, und ist in Beziehung auf diese Willkür immer nur das Verneinende derselben, was sie beständig beschränkt oder aufhebt, daher diejenigen, welche sich nur an der Oberfläche der Erscheinung halten, meistens dieses Verneinen und Vernichten als das Wesen desjenigen ansehn, was die Alten in weit höherer Bedeutung das Schicksal nannten; wogegen diese Alten selbst vielmehr die Willkür und das für sich abgesondert wirkende Leben des Einzelnen als eine frevelnde Absonderung und Empörung gegen das allgemeine göttliche Wesen der Nothwendigkeit betrachteten."

Ebendas. Th. II. S. 10.: „Die ursprüngliche Nothwendigkeit ist in der Religion der Griechen etwas ganz anderes, als das bloße Gesetz der Naturentwickelung. Vielmehr gerade das ist sie, was jedes besondere, wirkliche Leben beseelt und

erhält, indem sie ihm in seiner Einzelheit Wesen und Wahrheit einpflanzt, welches du am besten daran sehn kannst, daß sie zugleich als jenes verneinende Schicksal, das Einzelne und Zufällige an den Dingen als solches vernichtet."

Nachgel. Schr. Bd. II. S. 517; S. 653: „Von den Göttern unterscheiden sich die einzelnen, endlichen Wesen eben dadurch, daß sie als besondere den allgemeinen Begriff nur unvollkommen enthalten, also in ihrer Persönlichkeit und Willkür mit der allgemeinen Naturnothwendigkeit nicht übereinstimmen, sondern ihr als einer höheren, fremden Macht unterworfen sind. Diese tritt daher im Laufe ihres Lebens als Schicksal ein, welches zugleich das Wesen und die Grundlage aller Dinge ist, aber auch jedes Lebendige in seiner Freiheit und Willkür beschränkt und ihm eine ursprüngliche Grenze setzt, daher es denn im Leben der einzelnen Menschen meistens feindselig, hemmend und unterdrückend erscheint, indem es beständig bestrebt ist, die frei hervortretende Eigenthümlichkeit eines jeden wieder unter die allgemeinen Gesetze der Natur zurückzubringen und in dieselben aufzulösen." Vergl. auch S. 707. f.

Zu S. 142.

Ueber die Wesentlichkeit der Heroenwelt in der Griechischen Mythologie und deren Bedeutung im Verhältniß zur Götterwelt vergl. die von K. O. Müller zusammengestellten mythologischen Ansichten Solger's in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 709. f. Hier heißt es S. 710.: „Bei den Griechen gab es im Charakter des Volks und ihrer ganzen Weltanschauung noch einen besonderen Grund, warum die mythische Zeit ein durchaus für sich bestehendes Weltalter, eine Heroenwelt bildet. Die Götter waren schon durchaus individuell geworden, und verhielten sich schon zur Nothwendigkeit wie das Besondere zum Allgemeinen. Deßwegen waren die Menschen nicht eigentlich aus ihnen entstanden, sondern hatten selbst einen höheren Ursprung in der allgemeinen Weltbildung, waren ihnen coordinirt. Es mußten daher auch die

Menschen eine eigene ideale Welt haben, worin sich ihr Geschlecht symbolisch darstellte, und dies war die heroische."

Zur näheren Charakteristik der einzelnen Götter ist derselbe Aufsatz zu vergleichen, besonders von S. 698 an.

Zu S. 144. ff.

Die allegorische Weltansicht des Christenthums wird im Erwin Th. II. S. 56. ff. in folgenden Worten dargestellt: „Sieh nur hin auf das Christenthum, durch welches sich das, was die strenge Umhüllung des alten Symbols in sich schließt, mit siegender Macht befreit, sich vor den Augen der Welt leuchtend entwickelt, und die höchsten und tiefsten Enden mit gleicher Herrlichkeit erfüllt hat. Denn was erblickst du anders in dem Mittler und Erlöser, als jene lebendige Kraft und Thätigkeit Gottes, in wirklicher und sterblicher Gestalt, die als Gottheit mit unermeßlicher, gnadenreicher Liebe selbst das schon verlorene und abgefallene, zeitliche Wesen umfaßt, um es wieder in seinen Schooß zur Seligkeit zurückzuführen, als Mensch aber durch den Glauben, welcher eine sich selbst klare und ihres Ziels gewisse Sehnsucht ist, und durch zeitliche Vernichtung nicht allein sich selbst, sondern das ganze Menschengeschlecht aus der Macht der Welt befreit, und zu seiner ewigen Heimath erhebt! Ist hier nicht allezeit das Eine in dem Anderen und deutet auf dasselbe hin? Und hat hier nicht die wirkende, göttliche Gnade, und die menschliche Sehnsucht ein und dasselbe lebendige Dasein angenommen? Denn dieses ist eben das Göttliche in dieser schöpferischen Kraft, daß sie nicht in dem Einen allein lebt und von ihm ausgeht, so daß das Andere als bloß Hervorgebrachtes erschiene, sondern in beiden gleich lebendig und umfassend ist, nur in verschiedenen Richtungen. Und diese Fülle der Thätigkeit, die alles durchdringt, und der nichts zu erhaben oder zu niedrig ist, kann nur im Christenthume durch die Phantasie erreicht werden. Wenn also gleich der eigentliche Mittelpunct dieser Art der Kunst die Person und das Leben des Heilands ist, so bleibt ihr doch auch die Darstellung Gottes,

des Vaters, Schöpfers und Weltrichters nicht unerreichbar, so viel auch aus beschränkten Ansichten, welche die sogenannte Vernunftreligion eingeführt hat, dagegen gestritten werden möge. Denn indem ein solches mattes Bestreben die Gottheit von aller Beimischung der Besonderheit und Persönlichkeit zu reinigen strebt, schwächt es die Vorstellung von derselben zum leeren Begriffe oder zum Gespenste der Einbildungskraft ab. Hätte man doch nur das Mögliche gemessen nach dem Wirklichen, nach dem, was Michel Angelo, Ghiberti, Albrecht Dürer gethan haben! Aber das eigentliche Gebiet dieser Kunst bleibt immer die Menschwerdung der Gottheit, in welcher ja eben auf das allervollkommenste das erreicht ist, was alle Kunst als Ziel ihres Strebens vor sich hat. Darum wirst du auch bemerken, daß die eigentliche Gottheit des Heilandes am allerkräftigsten von den Künstlern dargestellt wird in seiner Geburt und seiner Kindheit, indem hierin die göttliche Macht vorwaltet, welche sich in die Wirklichkeit und Zeitlichkeit begiebt. Religiöse Anbetung widerfährt ihm deshalb als Kind am meisten, von den Königen und Hirten, und von seiner eigenen Mutter; am meisten ist das Kind vom himmlischen Lichte umstrahlt, durch dessen Ausführung Coreggio eines seiner Werke berühmt gemacht; was aber reicht an die Gewalt und furchtbare Tiefe und Weisheit, womit Raphael das Kind, welches die Maria des heiligen Sixtus trägt, überschwenglich beseelt hat! Dennoch ist dieses Kind zugleich des Menschen Sohn, und damit ist dem Künstler ein unendlicher Umfang der Darstellung gegeben, in welchem er das Göttliche durch alle Stufen kindlicher Natur hindurchführt, eine Fülle freundlicher und lieblicher Bilder, in welchen uns dasselbe recht vertraulich genähert wird. Mehr in die Menschheit übergegangen erscheint uns der Erlöser als Lehrer, wenn gleich immer voll von göttlichem Wesen, das sich aber hier, in der mannigfaltigen Berührung mit der freundlichen und feindlichen Welt, mehr als Würde denn als Erhabenheit, durch sein Wirken und Handeln in besonderen Verhältnissen äußert, wie in Leonardo's Christus unter den Phari=

säern und in Tizians Christus mit der Münze. Endlich ist in ihm auch die zweite Richtung alles göttlichen Lebens am vollkommensten gegeben, die Rückkehr des Zeitlichen durch den Tod in die ewige Heimath. Und dazu beginnt schon sein ganzes Wesen sich zu regen bei allen Gegenständen und Handlungen, die auf diesen Schluß hinführen, wie du, damit wir nicht Beispiele häufen, vielleicht am herrlichsten in dem Abendmahle des Leonardo schauen könntest. Das vollkommene Gegenstück aber zu seiner Geburt und Kindheit ist sein Leiden und sein Tod, worin alle jene ganz erschöpfenden Beziehungen Gottes und des Zeitlichen nur in entgegengesetzter Richtung vereinigt sind. Die unendliche Liebe zu dem menschlichen Geschlecht, mit welchem er das zeitliche Verderben theilt, und für welches er sich opfert, um es dem ewigen zu entziehen, und sein Aufschwung durch das thränenvolle Leiden zum Sitze des Vaters verschmelzen in Eins. Zwischen diesem Tode und seiner Geburt liegt die gesammte göttliche und irdische Welt; dies sind die beiden Brennpuncte, worin sich alle Beziehungen der großen Allegorie vereinigen. Dennoch ist, so wenig wie Gott selbst, auch das rein Zeitliche und Menschliche von dieser Kunst ausgeschlossen, die sich vielmehr von der Mutter des Heilandes an, durch Heilige und Märtyrer ungestört fortströmend bis in das ganz Einzelne und Irdische verbreitet. Denn in der Jungfrau ward, als in ihrem reinen und schuldlosen Erstling, die Welt geheiligt und zur Erlösung angenommen, weshalb sie die Fürbitterin ist für ihr ganzes Geschlecht."

Zu S. 151. f.

In Beziehung auf die Naturmystik der christlichen Welt und die Gewalt derselben als Prinzip des Bösen heißt es im Erwin Th. II. S. 62.: „Wenn du dir den Menschen bloß in seinem weltlichen und irdischen Leben denkst, so wirst du finden, daß er darin noch an eine allgemeine Macht der Natur gebunden ist, die auch keinesweges mit in die große Beziehung der Religion aufgeht. Denn die Natur, welche nach

allgemeinen Gesetzen im sinnlichen und weltlichen Leben ihre Forderungen geltend macht, und unseren Sinn leitet auf unser eigenes Dasein und unser weltliches Bestehen, herrscht über uns mit einer Nothwendigkeit, welche nicht innerhalb jenes Zusammenhanges der Gnade und Liebe gelten kann; vielmehr ist es eben diese Macht der Natur, welche uns von dem Hinschauen nach jenem Urquell der Gnade abzieht und zu einem Hochmuth verlocket, der sich in seinem eignen Dasein genügen will, und eben dadurch der Ursprung alles Bösen wird. Denn an sich zwar ist die Natur nicht böse, da sie auch von Gott geschaffen ist; sie wird es aber durch den Geist, der von Gott abfällt, und sich ihrer als eines eigenthümlichen Reiches bemächtigt, um sich darin ein bloß natürliches und unabhängiges Dasein zu bereiten. Dieses Gebiet des Bösen nun, nebst seinen Anhängern, die sich ihm ergeben, und durch Hülfe des Teufels die irdische Welt und die Natur beherrschen wollen, muß dieses nicht einen geraden Gegensatz bilden gegen jene göttliche Welt, und muß nicht durch ihn und seine Beziehung auf diese den Umfang der künstlerischen Phantasie erst seinen vollen Inhalt erlangen?"

Zu S. 158. f.

Daß sowohl die beschreibende als die didaktische Poesie dem Wesen der Kunst widerspricht, wird im Erwin Th. II. S. 78. f. folgendermaßen gezeigt: „Es ist die eine und selbe Idee, welche sich in der Phantasie schon von selbst als eine Welt der mannichfaltigsten Erscheinungen entwickelt, ohne an sich etwas anderes zu werden; und wiederum jede der besonderen Erscheinungen lebt frei für sich, ohne dem Begriff unterthan zu sein, weil sie nichts anderes als das Dasein der Idee ist. Darum kann die Poesie niemals in der bloßen Aufnahme der äußeren Erscheinung in die Erkenntniß bestehn, welches beschreibende Dichtung sein würde; die also an sich etwas Widersinniges ist, weil es in der Kunst gar nichts giebt, was, als bloß äußerer Gegenstand gedacht, der Beschreibung Stoff geben könnte. Nicht günstiger ist ihr aber auch der Verkehr

mit Begriffen allein, worin das Erkennen als bloße Form der Verknüpfung und nicht als Lebenskraft der wirklichen Dinge thätig sein würde. Wenn aber in der Entwickelung der Begriffe und ihrer Anwendung auf das Besondere das Lehren im gewöhnlichen Sinne besteht, so ergiebt sich hieraus, daß es auch keine lehrende Dichtkunst geben kann. Ja eine jede Absonderung des erkennenden Vermögens, jede Aeußerung eines nur inneren Zustandes ohne bestimmte Gestaltung der Idee als Stoff, ist der Poesie zuwider, weshalb auch Pindar von seiner Lehrerin Korinna getadelt wurde, daß er nicht Sagen und lebendige Gestalten genug in seine jugendlichen Versuche verwebt hatte. Was würde sie erst zu den Werken mancher neueren Dichter sagen, worin die Poesie nichts als unbestimmte Gefühle ausathmen, und der Musik ihre Grenzen streitig machen soll!"

Uebrigens werden die genannten beiden Aftergattungen der Poesie, so wie hier vom Gesichtspuncte der Kunst überhaupt, so unten (S. 268.) von dem der Poesie als einer besonderen Kunst verworfen.

Zu S. 159. ff.

Ueber die Nichtigkeit des Gegensatzes von Idealität und Charakteristik, sofern derselbe als ein absoluter gefaßt wird, vergl. Erwin Th. I. S. 225. f., wo zunächst in Beziehung auf das göttliche Schöne Folgendes bemerkt wird: „In unserem Inneren oder vielmehr in der höheren Erkenntniß überhaupt, die wir Phantasie nennen, kleidet sich das göttliche Wesen in eine wirkliche, ganz lebendige Gestalt, die uns, wenn wir sie mit den Erscheinungen der äußeren Welt vergleichen, wie ein Muster derselben vorkommt, und in diesem Sinne von Vielen das Ideal genannt wird. — — Aus diesem Wunder des göttlichen Daseins entsteht das Wunderbare und Unbegreifliche, daß wir die Gottheit in Gestalten erkennen, welche ganz Erscheinung und doch keineswegs aus der uns schon umgebenden wirklichen Erscheinung hergenommen oder daraus erwachsen sind. Oder wo fändest du wohl eine Gestalt, die Raphael

nachgeahmt, wo auch mehrere, aus welchen er die vorzüglichsten Theile gesammelt haben könnte, um seinen himmelfahrenden Christus oder seine Sixtinische Maria daraus hervorzubringen? Laß dir dagegen immer, daß er oft seine Geliebte zum Muster gebraucht habe, und anderes Aehnliche von anderen Malern vorerzählen; konnte ihm denn jene durch etwas anderes dazu dienen, als wodurch sie ihn etwa lebendig an das Bild erinnerte, das er in seinem Innern geschaut hatte? Denn das, was göttlich an seinen Werken ist, konnte durchaus nichts Irdisches ihm gewähren. Aus diesem Zwiespalt eben zwischen dem, was auch an der göttlichen Erscheinung nur Erscheinung, und dem, was an ihr göttlich ist, entstehn die vielen Zweifel und Streitigkeiten, ob es bei der Kunst auf ein sogenanntes Ideal ankomme oder auf die strenge Darstellung des besonderes Charakters der Dinge, welche Schwierigkeit aber durchaus von den Fragenden selbst erschaffen ist, und keinesweges in der Sache ihren Grund hat. Denn weder auf dem einen, noch auf dem andern Wege kann jemals der zum erwünschten Ziele gelangen, der nicht durch eine höhere Erfahrung in seinem Inneren der göttlichen Erscheinung theilhaftig geworden ist; sobald er aber diese besitzt, wird jener Zwiespalt gar nicht mehr für ihn da sein."

Zu S. 162. ff.

Trefflich werden die entgegengesetzten Prinzipien der alten und neuen Welt und somit auch der beiderseitigen Kunst in dem Aufsatz über die Wahlverwandtschaften (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 176. f.) dargestellt. „Die ganze alte Welt" heißt es hier, „ist die Welt der Gattung als eins und aus einem Stücke. Das Ebenbild Gottes in ihr ist als die Idee der gesammten Menschheit erschienen, und es gab nur Menschen innerhalb der Nationen. Es gab also auch nur ein Geschick der Menschheit; denn diese war die erste Erzeugung Gottes, die zweite erst setzte einzelne Menschen ab. Diese einzelnen konnten daher nur bestehen, so lange sie das Geschick der Mensch-

heit zu dem ihrigen machten; wollten sie ihr eigenes für sich haben, so wurden sie von jenem allgemeinen ergriffen und zertrümmert. Dies beweist nicht allein die Kunst, welche es in seinen tiefsten Keimen darstellt, sondern auch die Geschichte in den höchsten Resultaten mit ihren Verbannungen, Ostracismen u. s. w. Kein großer Mann Griechenlands, der es durch seine Individualität war, ist anders als im Elende gestorben. — — In der modernen Welt hingegen ist das Erstgeborne das Individuum, welches das Ebenbild Gottes in sich trägt. Und zwar trägt es dasselbe in sich nicht als das Allgemeine oder als den absoluten Gott, sondern als das, welches gerade diesen bestimmten Punct endlicher Erscheinung (welchen wir eben Individuum nennen) mit seinem eigenen, durchaus nur ihm gehörigen Wesen beseelt. Es kann also heut zu Tage jeder seinen Gott nur in sich selbst finden und auch seine Philosophie und seine Kunst, oder wie Ihr es nennen wollt. Das zweite ist die Gattung, und um kurz zu sein, sage ich nur, der Mensch lebt in der Gattung durch Anschauung aller übrigen Individualitäten, welches das System der Ehre und der zweckmäßigen Staatseinrichtungen bildet. Sein Geschick aber ist seine Individualität, oder (recht verstanden) sein Charakter, und der Ausdruck dieses Geschicks die Liebe und Freundschaft."

Zu S. 166. ff.

Die wesentliche Bedeutung der Heroenwelt für die Griechische Kunst wird im Erwin Th. II. S. 64. f. so aufgezeigt: „Das Leben der Einzelnen wird bei den Alten dadurch in das Gebiet der Kunst aufgenommen, daß es selbst sein eigenes Symbol in sich trägt. Wie in der Gottheit oder Nothwendigkeit nach jener Ansicht eine wirkliche Gegenwart unmittelbar enthalten ist, so ist in der Wirklichkeit und in der Welt des Einzelnen etwas Göttliches und Nothwendiges, wodurch sich die Idee der Menschheit oder ihrer Schönheit in der Phantasie ausdrückt. Auch hieraus muß also eine Welt des Symbols entstehn, die eine zweite wäre, und dieß ist die Heroenwelt

der Griechen. In dieser ist die Harmonie des Wesens und des wirklichen Daseins so vollkommen, wie in der göttlichen, und auf sie nur paßt im wahren Sinne Schiller's Wort, daß, als die Götter menschlicher noch waren, die Menschen göttlicher gewesen seien. Weshalb auch die Griechischen Künstler alles, was zur Idee der Menschheit gehört, und wodurch ihre wesentliche Beschaffenheit in ihrer Ganzheit ausgedrückt wird, in diese Welt versetzen; den Einzelnen aber in seinem wirklichen Dasein, als solchen, können sie nicht zum Gegenstande der Kunst machen, wenn sie ihn nicht zu jener Welt der Heroen erheben und dahin zurückführen, welches Du am meisten bei den lyrischen Dichtern, und vorzüglich beim Pindar bemerken wirst."

Vergl. auch Nachgel. Schr. Bd. II. S. 578.: „Die Griechische Kunst, welche alle Beziehungen in den einen Moment des gegenwärtigen Daseins und seiner Aufhebung zusammendrängt, kann eben deßwegen die Elemente desselben nicht in ihrer thätigen Entfaltung verfolgen; das Schicksal, oder vielmehr das Wesen alles wirklichen Weltlebens, steht als das Ewige, einmal so Gegebene im Hintergrunde, und folglich müssen auch die einzelnen Handlungen immer zugleich den allgemeinen wesentlichen Charakter in sich schließen und ganz in sich ausprägen; sie müssen durch und durch typisch und zugleich menschliches Dasein überhaupt sein. Dieses ist aber gerade der Sinn des ganzen Griechischen Heroenthums. Die Wirklichkeit ist darin zugleich eine feststehende, abgeschlossene Welt, eine gegenwärtige Offenbarung, und darum mußte selbst in ihren Staaten alles Heilige auf diesen Grund und Boden zurückgeführt werden. Jeder historische Stoff würde daher den Charakter der Zufälligkeit oder bloß äußeren Zweckmäßigkeit gehabt haben, und es hätten sich daran wohl Betrachtungen über den Weltlauf anknüpfen lassen, dieser würde sich aber nicht seinem Wesen nach darin erschöpft haben."

Hinsichtlich des tragischen Widerstreites des individuellen Prinzips gegen die allgemeine Nothwendigkeit heißt es im Erwin Th. II. S. 65. f. weiter: Das übrige

sterbliche Geschlecht, welches nicht zu jenem vollkommneren der Heroen gehört, bildet mit der allgemeinen Nothwendigkeit einen ganz reinen Gegensatz. — Dieser reine Gegensatz stellt den endlichen Menschen in das Verhältniß zur Nothwendigkeit, worin dieselbe als jenes furchtbare und vernichtende Schicksal erscheint. Und darum ist er auch recht eigentlich der Stoff derjenigen Kunst, welche das wirkliche Leben vor unsern Augen in Handlung und Gegenwart darstellt, der dramatischen."

Zu S. 169. ff.

Treffliche Worte über den Mißbrauch der Kunst zu fremden Zwecken, namentlich auch in sogenannten vaterländischen Dramen, finden sich Nachgel. Schr. Bd. II. S. 4.: „Von Kunst und besonders von Poesie wird wohl noch mehr als zuviel gesprochen; und es sind noch Wenige so weit vorgeschritten, daß sie ihr als einer von dem wahren Ernst entblößten Spielerei geradezu den Krieg ankündigen. Wie es aber auch bei denen, welche sich noch auf die Kunst etwas zu Gute thun, damit stehe, sehen wir wohl am deutlichsten daran, daß sie überall fremden Zwecken dienen soll. Wenn die echten Dichter der Nation noch geachtet werden, so geschieht es meist aus Gewohnheit und weil ihr Lob hergebracht ist; sich jetzt einen großen Namen zu machen, würde ihnen schwer werden. Denn bald sind sie nicht patriotisch, bald nicht religiös, bald nicht moralisch genug; man verlangt, daß sie sich vorsetzen, für die deutlich erkannten Richtungen der Zeit zu wirken, und man sieht nicht, daß sie dann wenigstens aufhören müßten, Dichter zu sein. Was dagegen die allgemeine Stimme für sich gewinnt, das sind die mit großsprecherischer Deutschheit aufgesteiften vaterländischen Dramen, die zu moralischen Beispielen dramatisirten Criminalgeschichten, in welchen zwar das sogenannte Schicksal seine hochtrabende Rolle spielt, die Verbrecher aber doch zur moralischen Beruhigung richtig an das Hochgericht abgeliefert werden; ferner die patriotischen, ein unverstandenes Ritterthum affectirenden, staatsphilosophischen Parteilieder; kurz

Erscheinungen, in welchen der wahre Freund der Kunst mit Schrecken die Vorboten einer schnell herannahenden Barbarei erkennt."

Ueber historische Begebenheiten als Stoff für die neuere, insbesondere die dramatische Kunst vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 579. f.: „Dem neueren Dichter ist gerade das scheinbar Zufällige in den historischen Begebenheiten günstig, und er durchdringt um so vollständiger das ganze menschliche Dasein, indem er eben diesen ganz zeitlichen und gegenwärtigen Bestandtheil der Kunst zueignet. Er kann die wesentliche Idee des ganzen menschlichen Geschickes nicht bloß als ein zum Grunde liegendes abgeschlossenes Wesen auffassen, sondern sie auch in ihre Beziehungen auflösen und in dem Gleichgewichte dieser Beziehungen die Harmonie der Weltordnung entwickeln. Da ohne diese Betrachtung kein Drama bestehen kann, so entsteht für das Griechische daraus ein eigener Bestandtheil, der Chor. Das neuere aber verflicht diesen mit in die Handlung, und umgiebt den ganz einzelnen Moment mit einer solchen Harmonie der Entwickelung und Betrachtung, daß sich dadurch in demselben gleichsam das volle innere Wirken der wesentlichen Kräfte entladet, und dieser Punct der Entscheidung seinerseits wieder in eine Wechselwirkung dieser Kräfte und der ewigen allgemeinen Beziehungen auflöset. Da dieser allgemeine Sinn auch überhaupt das Wesen aller historischen Erscheinung ausmacht, so kann auch der dramatische Dichter auf diesem Standpunkte seine Aufgabe durchaus nicht vollkommener lösen, als wenn er sich ganz der wirklichen Geschichte hingiebt, aber nur diese nicht bloß aus ihren nächsten Gründen, sondern in ihrer allgemeinen Weltbedeutung vollständig versteht, und ein solches Verhältniß in den Handlungen selbst erschöpfend ausdrückt. Jede willkürliche Veränderung der historischen Begebenheiten nach angeblich höheren künstlerischen Absichten führt nur auf unreife Hervorbringungen, in welchen man die Einseitigkeit des vorausgesetzten Standpunktes und die leere Einbildung, die, um ihn auszümalen, nothwendig an die Stelle des wirklichen Lebens tre-

ten muß, sogleich erkennt. — — Shakspeare hat das wahre historische Drama in der Welt zuerst geschaffen, und ihm allein ist es bis jetzt vollkommen gelungen." u. s. w.

Zu S. 171. ff.

Ueber fingirte Personen und Begebenheiten als Stoff für die Kunst heißt es in den Nachgel. Schr. B. II. S. 583. f. mit besonderer Beziehung auf Shakspear's hieher gehörige Dramen: „Die andere Art der Tragödien geht von dem allgemeinen Gedanken des menschlichen Looses aus, die eigentliche Handlung hat nur darin ihre Bedeutung, und erscheint deshalb an und für sich mehr als Privathandlung; dahingegen die historische die ganze Bedeutung an ihrer besonderen Stelle in sich enthält und als Weltbegebenheit dasteht. Man könnte dies auch so ausdrücken: Die Handlung in dieser zweiten Art gelte als Beispiel für das allgemeine menschliche Geschick, wenn sich hier nicht aus der Sprache des gemeinen Lebens leicht ein Mißverständniß einschliche. Der Inhalt dieser Tragödien ist immer ein allgemein menschlicher, die Begebenheiten können einem jeden begegnen; auch die Charaktere stellen solche Mischungen von Eigenschaften dar, wie sie unter Menschen immer vorkommen müssen, nie das Außerordentliche im Guten oder im Bösen, in Kraft oder in Schwäche. — — Daß die Handlungen meistens unter hohen Personen vorfallen, das macht sie nicht zu historischen, sondern zeigt uns eben nur, wie die Grundzüge der menschlichen Natur überall dieselben sind, und sich gerade in solchen Lagen, wo sie durch Würde und Umgebung am meisten in Harmonie erhalten werden sollten, am schroffesten zu verrathen pflegen." u. s. w.

Die weiterhin folgende genauere Entwickelung des viel besprochenen Charakters des Hamlet wird man gewiß nicht ungern hier lesen. „Was im Hamlet wirkt," heißt es Seite 586, „ist das, was in allen Menschen die menschliche Stärke und Schwäche zugleich ausmacht, dem wir uns mit selbstgefälliger Nachsicht ergeben, und woran wir in unserem zeitlichen

Wirken untergehen. Man könnte sagen, es ist das Alltägliche im Menschen, ja es ist vom Dichter recht in diesem Sinne gefaßt, wenn nur darunter nicht bloß die ganz äußere, gemeine Erscheinung unserer Handlungen verstanden wird. Der Werth des Handelns und seine wahre innere Bedeutung, so scheint es uns, liegt in dem Bewußtsein, mit welchem wir handeln; der Mensch muß wissen, was er thut. Wer unbewußt das Rechte trifft oder in Unschuld höherer Weisung folgt, dem gehört seine That kaum zur Hälfte an, er ist ein Werkzeug fremder Mächte; nur wenn wir uns unsern Vorsatz als pflichtmäßig, als edel, als groß vorstellen, können wir uns für ihn begeistern und ihn ganz zu dem unsrigen machen. Selbst die höhere Mahnung, wie Hamlet sie durch den Geist erhält, kann nur den Werth der That für sich und in Beziehung auf unsere Verhältnisse feststellen; soll der Mensch sich nicht durch blinden Fanatismus treiben lassen, so muß er dennoch alles erst bei sich selbst und durch sein eigenes Bewußtsein zur Reife bringen. So ist auch Hamlet gesinnt, und besonders deshalb erscheint er uns als höchst gebildet, edel, mit einem Worte als ein sogenannter vorzüglicher Mensch in dem ganz gewöhnlichen Sinne. Wer nun seinen Vorsatz so betrachtet, der hält nothwendig sich selbst hoch, daß er ihn gefaßt hat oder dazu erkoren sei; er fühlt sich edel und vortrefflich, er fängt an mit sich selbst zu liebäugeln. Schon hier liegt in dem Gefühl des eigenen Werthes, sei es auch noch so wahrhaft, die davon untrennbare Schwäche. Nun aber zeigt die Betrachtung, zumal wenn der Augenblick, der den Entschluß fordert, heranrückt, eben so nothwendig auch die andere Seite, die alle menschlichen Dinge haben. Der Zweifel tritt ein, und nicht sowohl Zweifel an dem Werthe der Handlung selbst, als die geheime Furcht, durch die vielseitige Bedeutung, welche die That durch die Ausführung sogleich annimmt, den so zu sagen noch jungfräulichen moralischen Werth, den man sich vorgespiegelt, zu verlieren. Das ist moralische, innere Feigheit, nicht die äußere, gemeine, die man auch dem Hamlet nicht zuschreiben darf, wenn

nicht alle höhere Theilnahme an ihm verschwinden soll. Eben die feine, sittliche Selbstliebe, welche vorher die Nothwendigkeit und den Werth der That ausmalte, muß nun dienen ihre schlimmen Seiten zu übertreiben; die Schwäche dagegen muß sich selbst einbilden Weisheit zu sein; und dringt sich dazwischen immer wieder die Forderung der Ausführung auf, so muß sie zugleich sich selbst als Afterweisheit schmähen und verspotten. Daher das Mißtrauen gegen und der beständige Spott über sich selbst, die Verachtung, welche der Mensch auf sich selbst wirft, und die doch nur dadurch möglich und zu ertragen ist, daß er in sich die menschliche Natur überhaupt verachtet. So ist denn die Zerrüttung, deren Bedingungen wir alle auf das deutlichste in uns wahrnehmen können, vollkommen. Die That wird geschehen, weil sie innerlich nothwendig ist, das bleibt gewiß; aber sie geschieht nun ohne Werth, zur unrechten Zeit, auf unrechte Weise, sie zerstört die Verbrecher, aber auch den Thäter, der nun, was er am wenigsten gedachte, blindes Werkzeug geworden ist, weil sich sein eigenes Leben im Zwiespalte schon verzehrt hatte; sie zerstört endlich alles mit, was sie erhalten sollte. Deshalb ist der gänzliche Untergang des Königshauses am Schlusse unvermeidlich, und jede Aenderung hierin dem Sinne des Ganzen nachtheilig, und Fortinbras muß auftreten, recht um die öde Stelle zu bezeichnen, wo das Schicksal der Menschheit, wie Aeschylos sagt, die Schrift menschlicher Thaten wie mit einem Schwamme hinweggewischt hat, aber uns auch zugleich den Anblick eines neuen, frischen, thatkräftigen Lebens zu geben.“ u. s. w. Nicht minder treffliche Bemerkungen schließen sich hier an über Lear, Romeo und Julie, Macbeth und andere Shakspear'sche Meisterwerke.

Zu S. 173. ff.

Ueber die wesentliche Bedeutung des Charakters und der Leidenschaft in der neueren Kunst vergl. Erwin Th. II. S. 63.: „Auch in dem Wesen des wirklichen und lebendigen Menschen ist Einheit und Freiheit, aber nicht die schaf-

sende und ewige, sondern eine, die gebunden ist an die Zufälligkeit des zeitlichen Lebens und an die allgemeinen Gesetze der Natur. So verschmilzt die Freiheit mit der zufälligen Wirklichkeit und wird dadurch zu jener vollständigen und in sich selbst begründeten, aber doch nach allen Seiten als begrenzt erscheinenden Bestimmtheit des Einzelwesens, die wir Charakter nennen. Durch den Charakter wird das Endliche selbst vollendet und die Freiheit in demselben etwas ganz wirkliches, wodurch es den Forderungen der Kunst genügt, und eine Welt in sich selbst bildet. Darum ist in dieser Welt eines jeden Menschen Geschick in seinem Charakter begründet, und die Ausführung des Charakters, nicht des zufällig erscheinenden, sondern des wesentlichen, welcher das Dasein der Idee ist, bleibt in dieser Art von Kunst eine der wichtigsten Bestrebungen. Die höchste Offenbarung des Charakters ist aber die Liebe, durch die sich das Innere des Menschen vollständig nach Einer Richtung, auf Einen Gegenstand wendet, weshalb eben diese, die so wenig in der Kunst der Alten zum Vorschein kommt, ein ganz vorzüglicher Gegenstand der neueren ist."

Zu S. 174.

Mehr über das Spanische Drama, namentlich Calderon, s. unten zu S. 319.

Zu S. 177.

Hinsichtlich der Naturgegenstände nach ihrer Bedeutung für die Kunst vergl. oben S. 157.

Zu S. 180. ff.

Ueber Erhabenheit und Schönheit vergl. oben S. 84. ff. und die Anmerkung dazu.

Zu S. 186.

Ueber das Wesen der Phantasie, namentlich auch den Unterschied der religiösen und künstlerischen vergl. fol-

gende Stellen im Erwin: Th. II. S. 14. ff.: Die Kraft in uns, welche der göttlichen Schöpfungskraft entspricht, oder in welcher vielmehr eben diese zum wirklichen Dasein in der erscheinenden Welt gelangt, ist die Phantasie. — — Die Schöpfungskraft und die Thätigkeit des Schaffens muß mit wirklich werden, wenn die volle Idee der Schönheit in unsere Welt eintreten soll, und träte sie nicht ganz in dieselbe, so wäre sie gar nicht mehr die Idee, welche ja im Wesen und im Besonderen immer die Eine und selbe bleiben muß. — — Diese Schöpfungskraft wird zum Bewußtsein einzelner wirklicher Wesen, oder zur Phantasie des wirklichen, in der Erscheinungswelt gegebenen Menschen, die eine Kraft einzelner und besonderer menschlicher Seelen ist. — Denn wenn die Phantasie nicht ein solches Eigenthum einzelner Wesen würde, so könnte sie auch nicht in die Wirklichkeit übergegangen, sondern nur wieder das allgemeine göttliche Wesen sein."

S. 15. „Eine jede Seele, in welcher die wahre Phantasie lebendig ist, hat in sich selbst ein der Gottheit abgegrenztes und geweihtes Gebiet, und in dessen Mitte einen heiligen Tempel, in welchem nicht bloß ein Abbild der Gottheit verehrt wird, sondern sie selbst gegenwärtig und schaffend wohnt. Und zwar ist sie darin recht nach göttlicher Art, so daß sie zugleich das innerste und wesentlichste Leben dieser besonderen Seele geworden ist, und in derselben Flamme, welche auf dem Altar der Gottheit brennend dieser Seele ganzes Innere erhellt, zugleich die eigene Lebensflamme derselben für sich lebendig erhalten wird. Die Gegenwart der Gottheit aber wirkt nicht in allen ganz auf dieselbe Weise. Denn welche Seele sich hinwendet zu dem lebendigen in der Mitte des heiligen Gebietes wohnenden Gotte, und sich der Anbetung derselben ergiebt, die wird auch in den Abgrund und gleichsam in den Lichtstrudel der Flamme so hinab gezogen, daß sie ihr eigenes wirkliches Dasein nicht allein, sondern auch die ganze übrige Welt der Besonderheit und Wirklichkeit, so weit sie dieselbe nach außen umfaßt, mit nach sich zieht, und sie, theils mit bittrer Reue und Schaam, daß sie

sich überhaupt mit dem Nichtigen und Unwürdigen, in so fern es der Gottheit zuwider ist, befaßt hatte, theils aber auch mit frohem Triumphe als ein aus der Gottheit selbst hervorgegangenes Leben, zu dieser zurückträgt, und es ihr als ihr Eigenthum zum Opfer darbringt. — — Andere Seelen dagegen treibt die Schöpfungskraft in die Wirklichkeit hinein, so daß die Flamme in ihnen nach allen Seiten ausstrahlt und das ganze geweihte Gebiet derselben mit lebendigem, erschaffenen Dasein anfüllt. In diesem Gebiet aber wird, wie einst auf der dem Apollon heiligen Insel Delos, weder Geburt noch Tod geduldet, sondern die Wesen, welche die schaffende Phantasie darin hervorbringt, sind ohne Werden und Vergehen, zeitlos und ewig. Denn es sind ja nicht etwa bloß Bilder jener im Innersten der Seele wohnenden Gottheit, womit der heilige Hain derselben bevölkert wäre, vielmehr, wie im Garten der Poesie, lebendige göttliche Dinge."

S. 21. f. „Die Phantasie ist die Schönheit selbst, wie dieselbe auch als Thätigkeit wirklich ist, oder die in die Wirklichkeit und Besonderheit eingetretene Schöpfungskraft des göttlichen Wesens. Diese göttliche Kraft nun ist unverwüstlich und unveränderlich, und kann, wenn gleich in die zeitliche Welt gebannt, doch niemals der unendlichen Zersplitterung und den sich selbst zerstörenden Beziehungen derselben unterworfen werden. Mag also der Mensch auch mitten in der Zeit und mitten in der unendlichen Verwickelung besonderer Verhältnisse als ein Einzelwesen geboren werden, so lebt doch im Innersten seiner Eigenthümlichkeit das, was nicht geboren wird, noch stirbt, die in ihm sich offenbarende Gottheit, welche dieselbe bleibt in jedem einzelnen Augenblicke seines Lebens, und auf jedem Standpuncte, worauf ihn die Wirklichkeit stellt. Und eben deshalb, weil sie in allem dieselbe bleibt, kann sie auch von keinem Stoffe und von keinem Verhältnisse seiner Erkenntniß ausgeschlossen sein. Im sinnlichen Triebe, im trennenden und verknüpfenden Verstande, in der durch den Willen selbstthätigen Vernunft bleibt diese Einheit des inneren Wesens nur Eine, und

ist doch ganz in diese oder jene bestimmte Stufe der Erkenntniß verwandelt.“

Die von der Phantasie wesentlich verschiedene gemeine Einbildungskraft wird in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 81. f. so geschildert: „Die Thätigkeit des gemeinen Verstandes wird von einer Kraft begleitet, welche wir die Einbildungskraft nennen. Diese bewirkt, daß wir uns den allgemeinen abstracten Begriff immer unter einer gewissen Gestalt als etwas Existirendes denken, und das besondere Ding als erfüllt und belebt von seinem Begriffe. Nur durch sie wird es uns möglich, von Begriffen als allgemeinen lebendigen Momenten der Naturentwickelung, als Naturkräften und dergl. zu sprechen; nur durch sie, uns in den besonderen Erscheinungen die Wirksamkeit von Begriffen, Kräften, Gesetzen u. s. w. als lebendig vorzustellen. Ohne sie würden alle diese Beziehungen nur durch Formeln bezeichnet werden, welche wir unter einander stellten, und mit welchen wir rechneten, ohne daran zu glauben, daß sie ein wirkliches Leben bedeuteten. Aber auch dieses reicht uns noch keineswegs hin zur völligen Ueberzeugung und inneren Beruhigung. Denn auch die Einbildungskraft schwebt immer nur ins Unendliche zwischen den Gegensätzen mit ihrem Streben sie durch einander anzufüllen, und sie kann dieses auch nur; denn könnte sie jemals den Begriff in seiner vollen Wirklichkeit oder seine einzelnen Aeußerungen in ihrer vollen Allgemeinheit anschauen, so wäre unsere ganze Verstandesthätigkeit und damit unser wirkliches Dasein aufgehoben.

Vergl. ebendas. S. 276; Erwin Th. I. S. 139; 191.

Zu S. 187. ff.

Im Erwin werden die wirkenden Kräfte der Phantasie Th. II. von S. 160 an näher betrachtet.

Zu S. 189. ff.

Ueber das Bilden und das Sinnen der Phantasie als die beiden wesentlichen Richtungen derselben, heißt es im Erwin

Th. II. S. 173. ff.: „Laß die Thätigkeit von dem Wesen des Erkennens nach der ersten Richtung ausgehn, so ist dies Wesen selbst nicht mehr ein leerer Gedanke, sondern ein vollständig bestimmtes, wesentliches Dasein, das Dasein der Gottheit, welches eines unendlichen Strebens keinesweges bedarf, weil es in sich an allem genug hat. Die Phantasie aber, welche nun einmal zugleich das zufällige und erscheinende Dasein nicht entbehren kann, schafft sich dieses durch ihre Thätigkeit aus jenem Göttlichen, so daß sich eines mit dem anderen vollständig sättigt, und die wesentliche Gestalt zugleich eine zufällige wird. So geht diese Thätigkeit ganz und gar nicht in eine unbestimmte Unendlichkeit, die schon dem Begriff des Schaffens widerspräche, sondern sie hat eine bestimmte Begrenzung, und zwar eine solche, die doch nichts anderes darstellt, als was im Anfangspunct enthalten war, und also mit diesem zur vollkommenen Einigkeit gebracht wird."

S. 175. „Laß uns nun die andere der beiden Richtungen ansehn. Hier ergreift die Phantasie die besonderen und einzelnen Gestalten der Dinge, doch aber auch nicht in ihrer bloßen Erscheinung und Nichtigkeit, sondern schon als wesentliche, wie ihr Begriff in ihrem Dasein enthalten ist; und so führt sie dieselben in den Abgrund des göttlichen, allumfassenden Wesens, und verknüpft sie in diesem zur vollständigsten Harmonie, so daß auch hier alles geschlossen und vollendet ist."

S. 176. „Diejenige Richtung, wodurch die besonderen Gestalten aus dem Wesen der göttlichen Idee hervorgehen, laß uns das Bilden der Phantasie nennen. Denn immer derselbe ganz in sich selbst einige und ewige Stoff ist es, der hier auf das mannichfaltigste gestaltet wird, und welche besondere Form er auch annehme, er bleibt der innere Geist und der Begriff dieser Form immer der eine und selbe Funke des unauslöschbaren göttlichen Lichtes. Wer aber dieses Bilden recht begreift, der sieht gewiß am besten ein, wie es nicht ein Nachahmen eines Vorbildes genannt werden darf. — — Dieser einfache Stoff des göttlichen Wesens, als solcher für sich betrach-

tet, erscheint uns in unserer Phantasie nur eben deshalb einfach und eigenschaftlos, weil alles Besondere zugleich in seiner ganzen Wirklichkeit in ihm gegenwärtig ist; daher auch die Phantasie, wenn sie ihn nun zum Einzelnen verarbeitet, oder, wie wir es nennen wollten, ausbildet, ihn weder hervorbringt, noch etwas an ihm verändert, sondern bloß ihr gegenwärtiges Dasein und Wirken, zwar in der ganzen Fülle dieses Stoffes, aber durch einzelne Handlungen vollkommen offenbart."

S. 177. „Das zweite wäre denn das andere Bestreben, wodurch die Phantasie die lebendigen besonderen Gestalten nicht sowohl aus der göttlichen Idee hervorhebt, als sie vielmehr in dieselbe zurückdenkt. Ueber alle Formen sinnt sie kräftig und wirkend nach, wie sie alle in dem Urwesen enthalten seien, und sich in ihnen selbst dessen Gegenwart darstelle, so daß sie in dasselbe aufgehn, und gleichsam in seinen Aether schwimmen, ohne deswegen ihre besonderen Eigenthümlichkeiten zu verlieren. Diese Thätigkeit nun werden wir wohl am besten das Sinnen der Phantasie nennen, da sie doch vorzüglich dahin wirkt, alles Wirkliche zum gemeinsamen und gleichartigen Ausdrucke der Gottheit zu verknüpfen, und indem sie es in diesen auflöset, es erst zur wahren und ewigen Wirklichkeit zu erheben, oder auf ewige Weise zu schaffen."

S. 222 wird der Gegensatz des Bildens und Sinnens trefflich in folgende Worte gefaßt: „Im Bilden entfaltet sich der Trieb des Nothwendigen zum reinen und unbedingten Dasein; das Sinnen aber schafft das Zufällige und Wirkliche zu seinem eigenen Wesen um."

Zu S. 192.

Daß auf dem Standpuncte der Phantasie im engeren Sinne und insbesondere der bildenden, der Begriff überwiegt und die Erscheinung gleichsam unterdrückt, wird im Erwin Th. II. S. 191 so dargestellt: „Jene bildende und sinnende Phantasie zeigt sich fast nur da wirksam, wo die Kunst eben in ihrer vollkommensten Blüthe aus dem frischen und jugend=

lichen Leben der Völker hervorgeht. Da hat jede Gestalt eine tiefe und wesentliche Bedeutung; als überwiegend in dem Kunstwerke wird beim ersten Anblicke das Göttliche und der Sinn erkannt, die äußere Gestaltung aber ist völlig nach diesem inneren Werthe gleichsam umgeprägt. Deshalb müssen darin eine Menge von Zügen erscheinen, welche den Dingen der gewöhnliche Lauf der Natur und das Gesetz ihrer Gattungen keinesweges geben konnte, die vielmehr nur der Ausdruck des Höheren und Wesentlichen sind, was die Phantasie durch sie offenbaren wollte oder mußte; wodurch der Grundsatz der Nachahmung der Natur am besten widerlegt wird, denn die Phantasie schafft sich hier selbst ihre Natur. Dieses spricht auch Winkelmann fast mit eben diesen Worten aus, und bezeichnet dadurch den strengen Styl der Kunst, welcher der älteste, und vielleicht eben deshalb auch der kräftigste war."

Wie aber auch die überwiegende Bedeutung der vollkommenen Ausbildung der Kunst schaden könne, wenn die Bedeutung den Boden des lebendigen Daseins verläßt und sich einseitig in den Gedanken versteigt, darüber heißt es ebendas. S. 200. „Was im Uebermaaße strebt nach der Feierlichkeit der göttlichen Gegenwart und der Miene innerer Tiefe, das verkehrt die wirkliche Gestalt so, daß sie unter die gemeine Natur sinkt, und keineswegs über sie empor steigt. Wenn also die überwiegenden Eigenschaften der sinnlichen Kunst dem wahren Geiste der Kunst schaden, so können wir neben diese auch die der phantastischen setzen, als Gewaltsamkeit, Härte, Starrheit, wodurch die Kraft selbst als ein gewisser Trotz erscheinen kann. Hältst du denn die ängstlich zusammengedrückten, leichenähnlichen Gestalten der ägyptischen Götter, mit den vorstehenden Backenknochen und in die Höhe geschlitzten Augenliedern und Lippen für schöner als die natürliche menschliche Bildung?

Zu S. 195.

Das Schaffen der sinnenden Phantasie wird mit besonderer Beziehung auf Dante im Erwin Th. II. S. 215. ff.

folgendermaßen geschildert: „Durch ihr Nachsinnen selbst bearbeitet die Phantasie ihre Gegenstände nicht allein, sondern bringt sie hervor. Denn sobald sie scharf ihren Blick heftet auf die erscheinenden, zeitlichen Dinge, so können diese als solche nicht vor ihr bestehn, da sie allein als solche nichts Wesentliches, was Gegenstand der Phantasie wäre, in sich enthalten, sondern sie schmelzen an ihrem Strahle und verschwimmen zu einer gestaltlosen und bedeutungslosen Masse. Ueber derselben schwebt aber der göttliche Geist, und nur durch die Berührung mit diesem gestaltet sich daraus eine neugeborene Welt. Denn indem das Irdische und Zeitliche der Dinge in jenes Feuer aufgeht, hält die Phantasie darinnen die Gestalten fest, die sie für die Gottheit haben, und worin sie von dieser gedacht werden. In den göttlichen Gedanken werden sie also hinübergetragen, und nur so sind sie für diese Art der Kunst da, wie sie auf seinem unermeßlich tiefen Grunde sich abbilden. Wie sie aber nach und nach durch das tiefe und innige Sinnen der Seele hineingetragen werden in diesen Abgrund, so verändern sie auch unaufhörlich ihre Gestalten, wie bewegliche schimmernde Gewölke, die in den blauen Aether hinaufziehn und durch den Strahl der Sonne in mannichfachem Farbenspiele glänzen, so daß sich unzählige Gedanken daran knüpfen und in ihnen Bedeutung suchen. Das Auge nun, das vom Erdboden aus den emporsteigenden nachsieht, kann darin nichts anderes erblicken, als Abenteuerliches und Seltsames, daher viele, die nur auf dem Boden zu Hause sind, darüber kindisch lachen, andere dagegen meinen, wenn sie nur das, was sie in solcher Höhe gesehn haben, wie durch das Fenster nachzeichnen, oder ähnliche Sonderbarkeiten ausdenken, so werden sie des göttlichen Wirkens der Phantasie theilhaftig. — — Das ganze Weltgebäude dieser Sphären haben freilich nur wenige deutlich erkannt, und nur Einer hat es uns vollständig beschrieben, der sich wirklich durch dasselbe hindurch gedacht hatte, der göttliche Dante."

Ferner S. 217. f. „Indem die Phantasie die besondere Welt in den göttlichen Gedanken hineindenkt, gehn ihr auch

aus der Tiefe jenes Aethers lebendige und gegenwärtige Gestalten der Gottheit selbst hervor, um welche sich eben jene aufgelöste Wirklichkeit zu einem neuen Weltall versammelt. Am deutlichsten kannst du dieses erkennen am Dante. Denn in der Hölle beschäftigt er sich ganz damit, das Häßliche von den Dingen gleichsam abzubrennen und abzuschmelzen, an dem Orte der Reinigung aber wird der Stoff nach und nach zum göttlichen Gedanken hinaufgeläutert; auch sehn wir in beiden von Anfang an den Strahl des göttlichen Lichtes erst sehr matt, dann aber immer deutlicher von Kreis zu Kreis hindurchwirken, bis uns im Himmel dasselbe wunderbar von selbst entgegen kommt, und endlich alles in dem göttlichen Wesen zur seligsten Ruhe verknüpft wird. Und so muß überall bei Darstellungen dieser Art nicht die allgemeine Idee der Gottheit, sondern eine bestimmte und besondere Gestaltung derselben dem Sinnen entgegen kommen. Hieraus wirst du sehn, daß auch dieses Sinnen der Phantasie niemals ohne ein Bilden derselben, wodurch die Gottheit äußerlich gestaltet wird, bestehn kann, und daß abermals die Richtung nach innen mit der nach außen vereinigt wird."

Zu S. 198.

Ueber Begeisterung und Ironie vergl. oben S. 124. ff.

Zu S. 201.

Ueber das abgesonderte Hervortreten der Sinnlichkeit und des Verstandes bei überwiegend phantastischen Dichtern, namentlich bei Aeschylus und Dante, vergl. Erwin Th. II. S. 201.

Zu S. 202. ff.

Die Nothwendigkeit des Standpunctes der Sinnlichkeit für die Kunst wird im Erwin Th. II. S. 179 so aufgezeigt: „Durch die vollkommene und ewige Selbstbegrenzung, wodurch die Phantasie ihr Reich in sich abschließt, muß das innerste

Wesen mit der äußersten Erscheinung sich harmonisch entsprechen, und wie die Welt des Schönen selbst, so auch die Seele des Menschen zur reinsten Einigkeit gebracht sein. Dieses ist aber keinesweges, so lange wir das ganze Dasein nur noch einseitig auf das allgemeine Wesen des Schönen beziehn; denn alsdann bleibt uns jenes, in so fern es bloß Erscheinung ist, immer noch als ein Nichtschönes übrig, und dann würde wohl das auch wahr sein, daß sich die Idee und was aus ihr hervorgeht, in einem unendlichen Kampfe mit diesem Nichtschönen verwickelt befände. Ueberdies liegt es aber auch in jenem Schaffen selbst, wenn wir es nur scharf denken, daß ein jedes Ding, wenn es auch nur den eigenen Begriff, wodurch es dieses besondere ist, in sich ausdrückt, auch den allgemeinen, göttlichen vollkommen in sich darstelle. Darum kann es nicht anders sein, als daß die Kunst auch den bloß besonderen Gegenstand in seiner Erscheinung eben so zum Sitz und Mittelpunct der Schönheit mache, wie das allgemeine, göttliche Wesen selbst."

Wie die Richtung des Bildens der Phantasie hier den Standpunct der *sinnlichen Ausführung*, die des Sinnens den der *Empfindung* oder *Rührung* hervorbringt, wird *ebendas.* S. 181. f. folgendermaßen entwickelt: „Was hier die Phantasie schafft, das treibt sie hervor aus dem vollständigen Begriffe der einzelnen Erscheinung selbst; in diesen versenkt sie sich ganz, in seiner Aeußerung schwelgt sie, und strebt darin nur nach Vollendung des wirklichen gegenwärtigen Dinges. Auf diese Weise offenbart sie sich selbst als reine sinnliche Gegenwart, und nur durch die vollendete Aeußerung seines Daseins erscheint uns der Begriff als ein göttlicher, und die allgemeine Idee leuchtet in ihm auf, weil ohne sie solche Harmonie der Erscheinung mit ihrem Begriffe nicht möglich wäre. — Um nicht lange zu suchen, wollen wir dies die *sinnliche Ausführung* der Gestalt nennen, welches Wort in solcher Beziehung wohl gebraucht wird, wiewohl mehr um eine Eigenschaft des ausgearbeiteten Kunstwerks, als um das Wirken der Phantasie zu bezeichnen. Aber auch dieser Gebrauch ist nicht ohne

Bedeutung, indem die sinnliche Welt hier als vorausgesetzt und wesentlich gedacht, und das Streben der Kunst nur auf die Ausführung alles dessen, wozu sie die Keime bei sich führt, gerichtet wird."

Hinsichtlich der zweiten Richtung heißt es S. 182: „Ein Zurücktragen der besonderen Gestalt in den allgemeinen göttlichen Gedanken, wie in dem Sinnen der Phantasie, bemerken wir hier nicht; sondern die Phantasie bezieht den sinnlichen Gegenstand bloß auf sich, in so fern sie ihn als solchen auffaßt. Wie nennen wir aber dieses Empfangen eines sinnlichen Gegenstandes durch das Erkennen anders, als Empfindung? In Empfindung muß also die ganze Phantasie übergehn, aber in eine solche, worin sie vollständig und in allen ihren Tiefen durch den Gegenstand erregt und erfüllt wird, und für diese allein wollen wir uns den so oft entweihten Namen der Rührung vorbehalten. Auch dieser wird gewöhnlich nicht von der beziehenden Thätigkeit der Phantasie gebraucht; sondern entweder bezeichnen wir durch ihn den Zustand der Phantasie, den wir als eine vollkommene und wesentliche Empfindung denken können, oder durch das Wort des Rührenden die Eigenschaft der einwirkenden Erscheinung, und das aus denselben Gründen, die wir eben auch bei der sinnlichen Ausführung bemerkten."

Zu S. 207. ff.

Zur näheren Charakteristik und richtigen Würdigung der Werke der alten Kunst, die dem Standpuncte der sinnlichen Ausführung angehören, vergl. Erwin Th. II. S. 195: „Das ist freilich nicht zu leugnen, daß in den Werken, worin die Sinnlichkeit überwiegt, von dem allgemeinen Begriffe weniger zu erkennen ist, und vielmehr die Fülle und Lieblichkeit der Gestalten, die Bequemlichkeit und Anmuth ihrer Verhältnisse zuerst unser Gemüth gefangen nimmt. Daher, ich gesteh' es, trifft über Werke dieser Art am allerhäufigsten das Urtheil des wahren Kenners mit dem des sinnlichen Genußmenschen zusammen, den nur die wollüstige Außenseite oder die Künstlichkeit

der Arbeit entzücken kann. Wolltest du aber deshalb wohl ein Werk nur aus dem Grunde tadeln, weil die körperliche Wohlgestalt darin auf das vollkommenste und lieblichste ausgebildet ist, etwa den berühmten Faun in der Dresdner Antikensammlung, oder gar den ganz edlen und anmuthigen Gott, der jetzt Hermes vom Belvedere genannt wird, und sonst nach einander verschiedene andere Namen trug?"

Ferner vergl. S. 209 ff., wo es von S. 211 an heißt: „Wenn dergleichen Kunstwerke bloße Reizmittel der gemeinen Sinnlichkeit werden, so ist dies keinesweges eine nothwendige Wirkung ihres Standpunctes, sondern eines Mißbrauchs, indem die Verhältnisse des Einzelnen nicht aus der Idee desselben entwickelt, sondern nur so verfolgt werden, wie sie für den gemeinen Trieb das Angenehme bilden. Die echten Werke dieser sinnlichen Kunst der Alten erscheinen eben dadurch recht vollkommen und würdig, daß ihre Verhältnisse auf nichts andres bezogen werden können als auf den eigenen Begriff des besonderen Dinges, nicht allein auf nichts Einzelnes außer ihm oder auf die gemeinen Triebe des Anschauers, sondern auch nicht einmal auf allgemeine Ideen. Hiedurch wird eben das Werk, nach Kants Ausdruck, frei von allem Interesse, allumfassend und ein eigenes Weltall für sich, indem sein besonderer und von nichts Höherem oder Niederem abhängiger Begriff seine ganze Außenwelt selbst schafft, und darin nur als dieser besondere gegenwärtig ist. Darum haben die Alten eine so unerschöpfliche Lust an der ausführlichen und vollendeten Darstellung sinnlich erscheinender Dinge und Begebenheiten, daß man ohne diese richtige Ansicht oft versucht wird, sie einer fast kindischen Nachahmungssucht zu beschuldigen. Wie abgerundet und körperlich stellt nicht Homer alle Begebenheiten dar! Ja er hat eine so lebendige Anschauung des menschlichen Körpers, daß er die vielfach verschiedenen Verwundungen seiner Helden vollkommen anatomisch richtig ersonnen und beschrieben hat. Auch in den griechischen Tragikern zeigt sich überall noch diese Lust an dem Plastischen; die auch wohl der Grund ist, warum sie so vieles

sorgfältig ausdrücken, was man zugleich auf dem Theater vorgehn sah, und worüber deshalb jeder neuere Dichter ohne Zweifel schweigen würde. In den Werken der alten Bildhauerei aus den späteren Zeiten ist gewiß viel Ueppiges und Weichliches, aber selbst dieses wird veredelt durch die reine Beschränkung auf den Begriff des besonderen Gegenstandes. Die Mäßigung und reine Unparteilichkeit, wie ich es nennen möchte, welche dazu gehört, um alles in einen so ganz besonderen Begriff des Einzelwesens zu versammeln, hebt jeden Verdacht der beabsichtigten Wollust, und gehört zu der künstlerischen Keuschheit, welche selbst dasjenige, was dem Gemeinen unrein ist, zur Reinheit erhebt. Gewiß lassen sich hieraus nicht alle Unanständigkeiten der späteren Dichter und bildenden Künstler des Alterthums rechtfertigen; aber es läßt sich hienach wohl herausfühlen, welche von diesen dem schlechten Triebe folgten, und welche dagegen kühn dem Begriffe so viel Kraft zutrauten, diesen schlechten Trieb zu überwinden. Nur nach unserem Maßstabe dürfen wir sie nicht messen; denn die Natur unserer Weltansicht, welche beständige Beziehungen nach innen und außen erfordert, macht, daß wir dieser Lockungen uns schwerer bemächtigen, und deshalb in Rücksicht auf das Unehrbare wohl empfindlicher sein müssen."

Zu S. 210. ff.

Ueber den zweiten Standpunct der Sinnlichkeit, die Empfindung oder Rührung im edleren Sinne, vergl. Erwin Th. II. S. 223: „Daß die Phantasie auch ganz Trieb sein, und das Wesen der Erkenntniß auch darin sich offenbaren muß, das darf keinen Zweifel mehr leiden, wenn es überhaupt eine Kunst geben soll. Auf diesen allumfassenden inneren Trieb nun wirken die erscheinenden Dinge so, wie die Kunst sie auf denselben zurückführt. Wenn in der alten Kunst sich der Trieb in die äußere Gestalt gleichsam entladet, und darin seine volle Beruhigung findet, so werden hier die äußeren Dinge eigentlich erst geschaffen, indem sie als solche dargestellt werden, welche

den Trieb erregen und befriedigen; und eben diesen Zustand, worin das ganze Dasein der Dinge selbst durch ihre Wirkung auf den Trieb bestimmt wird, nennen wir die Rührung. — — Alle gemeine Sinnlichkeit wird vertilgt, sobald der Trieb jener wesentliche und allgemeine ist, welcher, von Gott selbst der Phantasie eingepflanzt, zur Erscheinung des göttlichen Wesens in derselben gehört. Dann ist er nur die in die sinnliche Seite der Seele eintretende Idee, und weit gefehlt, daß das Rührende die gemeine Sinnlichkeit erregen sollte, verdient es diesen Namen nur, indem es die als Sinnlichkeit erscheinende Idee aufregt. Daß dieses geschehe, läßt sich am meisten daran erkennen, wenn die Kunst durch eine an sich einseitige Richtung des Gefühls oder der Leidenschaft nicht allein das ganze Gemüth, sondern die ganze Sinnesart des Menschen bis in seine tiefsten Ueberzeugungen hinein ergreift und umwandelt. Denn die Idee ist überall ganz, und so wie sie in der alten Kunst immer in Eine Richtung der Leidenschaft ungetheilt herausströmt, so muß in der neueren jede Richtung derselben und jedes Gefühl allumfassend werden können. Ist es nicht so in dem trefflichsten aller Werke dieser Gattung, in Werthers Leiden? Liegt da nicht die ganze Welt und alles Streben und Denken des ganzen Menschen in Einem Triebe nach Einem Gegenstande? Aber nicht bloß diese höhere Leidenschaft wird so zum Lebensgeiste der Kunst, sondern selbst, was wir gemeinhin sinnlichen Genuß nennen. Wird in den Römischen Elegien desselben Meisters dieser Genuß nicht ein klares und heiteres Element, worin alle Lebensgeister zugleich frei und muthig spielen, weil sie nicht in der Knechtschaft der Sinne sind, sondern im Wesen des Menschen selbst mit den Sinnen im schönsten Bunde?"

Zu S. 215. ff.

Das Wesen des Humors wird im Erwin Th. II. S. 225. ff. entwickelt. Folgende Stellen aus jener Darstellung mögen hier Platz finden:

„Am eigenthümlichsten und vollständigsten wird sich diese Seite der Kunst (nämlich die der Sinnlichkeit) wohl da ausbilden, wo die Idee sich ganz in das wirkliche, gegenwärtige Leben hineinbegiebt, und dem Künstler in seiner eigenen Wahrnehmung und der ganz eigenthümlichen Richtung derselben das Göttliche selbst erscheint; — — wenn ihm alles, was göttlich ist, nur in dem Reiche der Wahrnehmung und Empfindung erscheint, so daß ihm das Wesen der Phantasie beständig zerstückt wird, und sich in tausendfältigen Richtungen in die sinnlichen Triebe und Gefühle zerspaltet, dagegen aber auch alles Wahrgenommene und Empfundene für ihn nur etwas ist durch seine Bedeutsamkeit auf das in demselben erscheinende göttliche Wesen. Ist dieses nicht das Aeußerste in dieser Art, und kann es nicht als das rein Entgegengesetzte von dem Zustande gelten, wo die Phantasie sich selbst und alles aus der Idee der Gottheit schafft? — — Dieses nun ist es, was wir **Humor** zu nennen pflegen, mit einem Worte aus dem Lande, wo die Sache am meisten verbreitet ist."

Ferner S. 227: „In der bloßen Einseitigkeit und Beschränktheit kann der Humor keineswegs liegen, was uns auch die humoristischen Dichter beweisen, in welchen vielmehr, was das Gebiet der Wahrnehmungen, Leidenschaften, Triebe angeht, eine so unendliche Fülle von Mannichfaltigkeit zu finden ist, wie bei keiner anderen Gattung. Etwas ganz verschiedenes aber ist es, wenn sich das Göttliche nur durch eben diese Mannichfaltigkeit offenbart. Und um die Vergleichung mit dem ersten Standpuncte der Phantasie zu Hülfe zu nehmen, erinnere dich, wie dort die göttliche Schönheit aus dem innersten Wesen hervorging, und doch immer eine Gestalt der Besonderheit und Gegenwart annehmen mußte. Dort stand die Gottheit, obwohl etwas Wirkliches, rein über der zeitlichen Welt und selbst über der irdischen Schönheit. Im Humor aber ist ihre Gegenwart und Besonderheit die der wirklichen Welt selbst, so wie bei den Alten, in der sinnlichen Ausführung der Gestalten, das Göttliche nichts anderes ist, als der Begriff des einzelnen Dinges.

Die Einheit aber und durchherrschende Beziehung auf ein Gemeinsames in der neueren Kunst macht eben, daß, gerade umgekehrt, alle Wahrnehmung und Empfindung als das mannichfaltige wirkliche Leben desselben göttlichen Geistes erscheint, nur daß dieser Geist sich ganz in sie verloren und ins Unendliche sich darin vereinzelt hat. Er wird also nur erkannt, als das Innere des allgemeinen Triebes, als das Wesen, welches allein den Trieb zum allgemeinen machen kann, und tritt eben deshalb nicht außer diesem hervor, sondern wird von ihm auf das mannichfaltigste in allem Stoffe der Sinnlichkeit wahrgenommen und empfunden."

Die weiteren trefflichen Bemerkungen, vorzüglich über die unerschöpfliche Vollständigkeit der sinnlichen Darstellung im Humor, mit besonderer Beziehung auf Jean Paul, müssen dem Leser zu eigener Vergleichung überlassen bleiben. Nur der folgenden Stelle möge die Aufnahme hier noch vergönnt werden.

S. 230. ff. „Gerade diese Ausführung des Einzelnen führt auch die völlige Verflüchtigung und Auflösung desselben herbei. Denn nichts hält sich darin als Ganzes zusammen, obwohl alles nur aus dem Standpuncte der Idee gedacht ist. Darin liegt das, was auch Richter so wahrhaft bemerkt und ausführt, daß im Humor die Absicht der Darstellung nie auf das Einzelne allein gerichtet sein muß, welches sich eben durch seine Ausführung in das Nichts auflöst, sondern immer auf das Ganze und Allgemeine. Wenn er aber hinzufügt, nicht der Einzelne werde lächerlich gemacht, sondern das gesammte Endliche, so ist dieser Ausdruck offenbar zu beschränkt. Denn vom Lächerlichen allein kann hier nicht die Rede sein, vielmehr von einem Zustande, wo Lächerliches und Tragisches noch ungeschieden in einander gewickelt liegen. Das Göttliche, das sich ganz in den Kreis des irdischen herabbegeben hat, kann diesem also auch nicht so entgegengesetzt werden, daß eine rein tragische Wirkung daraus hervorginge. Was aber das Gemeine betrifft, welches der Ursprung des Lächerlichen ist, so besteht eben jene Ausführung des Einzelnen darin, daß alles, auch das Edelste

und Höchste sich damit vermischen, ja in dasselbe verwandeln muß, so daß auch hier der Gegensatz des Gemeinen und Schönen nie rein aufzufassen ist. Alles ist also im Humor in Einem Flusse, und überall geht das Entgegengesetzte, wie in der Welt der gemeinen Erscheinung, in einander über. Nichts ist lächerlich und komisch darin, das nicht mit einer Mischung von Würde oder Anregung zur Wehmuth versetzt wäre; nichts erhaben und tragisch, das nicht durch seine zeitliche und selbst gemeine Gestaltung in das Bedeutungslose oder Lächerliche fiele. So wird alles gleich an Werth und Unwerth, und es ist keinesweges bloß das Endliche, wie Richter meint, sondern zugleich die Idee selbst, was so dargestellt wird. — — Darum äußert der Humor sich oft auf eine krankhafte Art; und doch ist er auch wieder das, was in der neueren Welt die sinnliche Kunst am meisten, ja fast allein davor schützt, in bloße gemeine Schmeichelei für die Sinne auszuarten. Was aber jene allgemeine Vernichtung betrifft, so wird dieser Anstoß erstlich schon dadurch gehoben, daß die wirkliche Welt doch in allen ihren Einzelheiten mit Lust und Liebe dargestellt werden und also in einem gewissen Sinn auch wieder bestehn muß; noch mehr aber schützt uns die Idee, welche unvergänglich und unzerstörbar ist, und aus diesem Versinken in das Zeitliche wie ein Phönix sich wieder emporhebt als eine geläuterte und reine Sehnsucht. — — Wenn also auch nach jenem allgemeinen Untergange eine Leere übrig bleibt, so ist es doch die Leere des reinen blauen Himmels, durch welche sich der Trieb zum Göttlichen aufschwingt, sich wohl bewußt, als ein Göttlicher sein Gelingen schon selbst in sich zu tragen."

Zu S. 220. ff.

Ueber den Standpunct des künstlerischen Verstandes vergl. Erwin Th. II. S. 239. f., wo es dem wesentlichen Inhalte nach so heißt: „Die Kraft der Seele, die das Wirkliche durch Beziehungen in sich selbst verknüpft, und, indem sie dasselbe dadurch zum Allgemeinen erhebt, einen beständigen Ver-

kehr und Uebergang zwischen beiden Seiten hervorbringt, ist der Verstand. — — Daß wir mit der Anschauung allein nicht auskommen, hast du wohl deutlich genug bemerkt. Denn in dieser war mit Einem Schlage Wesen und Erscheinung, Begriff und einzelne Wahrnehmung Eins und dasselbe, und dennoch mußte sie sich in zwei ganz verschiedenen Gestalten, als Phantasie der Phantasie und als Sinnlichkeit derselben darstellen. Beide aber schienen einander zu bekämpfen, und mußten es auch, wenn irgend wirkliches Leben und Thätigkeit sein sollte, wie es das Dasein der Kunst erfordert; denn wofern nicht beide, wechselseitig über einander überwiegend, unendlich viele Stufen und verschiedene Mischungen zeigten, so würden sie immer nur in das ununterscheidbare Einerlei zusammenfallen. War aber dieser beständige Wechsel, so fehlte uns wieder das Eine, das die Kunst macht, die vollkommene Durchdringung, hier des Wesens mit der Erscheinung, dort der Erscheinung mit dem Wesen. Wie kann also dieser Zwiespalt gehoben werden, wenn es nicht eine Kraft giebt, welche thätig wirkend überall das Wesen mit der Erscheinung, und die Erscheinung mit dem Wesen zusammenknüpft, ihre Einheit im Laufe des Gegensatzes schwebend, und so den Mittelpunct der Kunst überall gegenwärtig erhält! Eine solche Kraft aber ist nur der Verstand. Ein solcher Verstand aber muß ganz anderer Art sein, als der gewöhnlich so genannte. — Es ist der künstlerische Verstand, ein Abkömmling des göttlichen, durch welchen Göttliches und Irdisches, dasselbe Weltall bildend, in gleichschwebender Einstimmigkeit zusammengehalten wird. Durch diesen göttlichen allein sind die allgemeinen Begriffe in den einzelnen Dingen, deren Unvollkommenheit ungeachtet, wirklich gegenwärtig, und diese Dinge nicht bloß Schein und Gespenst des Daseins, sondern das Dasein der Begriffe selbst. Und da wir durch unsere gemeinen Erkenntnißkräfte niemals dahin gelangen, die wahrhafte Uebereinstimmung und Einheit des Allgemeinen und Einzelnen zu begreifen, so ist uns eben durch die göttliche Offenbarung, welche wir die Kunst nennen, der Blick in das Wesen der uns umgebenden Dinge so eröffnet, daß wir darin unserer eigenen göttlichen Na-

tur uns bewußt werden, indem wir die streitenden Elemente unseres Daseins durch Verstand und Einsicht auf das vollkommenste versöhnen."

Zu S. 225. ff.

Die contemplative Richtung des künstlerischen Verstandes, oder die Betrachtung wird im Erwin Th. II. S. 243. ff. mit folgenden Worten gezeichnet: „In dieser ersten Richtung des Verstandes ist der Stoff, von welchem die Beziehung ausgeht, kein anderer, als die allgemeine Idee, aus welcher der Verstand das Besondere und Wirkliche, das schon darin gegeben war, entwickelt. — — Denn auch die Idee ist in der Phantasie vom Anfang an etwas Gegenwärtiges und Wirkliches, und der denkende Verstand schwebt über ihr und denkt sie gleichsam aus in einzelne Gestalten der Erscheinung. So entfaltet er die Anschauung zum wirklichen Dasein, und wird sich ihrer als seines gegenwärtigen Lebens und Webens durch ihre inneren und äußeren Beziehungen deutlich bewußt. Wenn aber das geschieht, so sehn wir nicht mehr bloß, woher die Kunst kommt und wohin sie geht, sondern wir ertappen sie in ihrem ewigen Schweben zwischen ihren eigenen Elementen, welche sich mischend und verbindend das unbegrenzte und nur von sich selbst umschlossene Weltall der Schönheit bilden. Dieser Standpunct ist ohne Zweifel die eigentliche Reife der Kunst; denn alles Hervortreiben und Drängen des künstlerischen Geistes ist darin vollendet und beruhigt; und wie in einem klaren Krystall das innere Gewebe der Theile, welches das Entstehen bezeichnen würde, nicht zu erkennen, sondern überall auf gleiche Weise Dasein und Vollendung ist, so sind auch in die Gestalt eines solchen Kunstwerkes alle innere Anstalten und Organe zur vollen Durchsichtigkeit aufgegangen. Wenn wir nun dem gemeinen Verstande folgten, so sollten wir meinen, es falle so alles in eine ununterscheidbare Masse zusammen; dagegen besteht aber eben das Wunder des künstlerischen Verstandes darin, daß er dies Eine zugleich in das mannichfaltigste Dasein zerlegt, und in jenem

reinen Aether ungehindert seine Beziehungen und Verknüpfungen auf das mannichfaltigste vollendet. Das deutlichste Beispiel davon läßt sich an der Poesie geben, obwohl auch in den vollendeten Werken der alten Bildnerei und der neuen Malerei vom geübten und wahrhaft verständigen Blicke dasselbe gefunden wird. Aus jener Kunst aber nenne ich dir, um recht deutlich zu sein, nur Sophokles, dem ich, wenn es mir auch etwa um historische Vollständigkeit zu thun wäre, nur sehr wenige beigesellen könnte. Bei diesem entdeckst du, wenn du seinen Sinn genau verstehst, kein Vor und kein Nach, weil die göttliche Idee so in Gegenwart und Leben ausgeflossen ist, daß sie von allem Lebendigen nicht mehr getrennt werden kann. Ueberall ist Gegenwart und Vollendung, überall sich selbst durchdringende Schönheit, das Erhabene anmuthig und die Anmuth erhaben; und das Höchste und Fernste wird mit dem Gewöhnlichsten durch leichtes und natürliches Nachdenken auf das klarste und innigste verbunden."

S. 246. „Es ist, als wenn das Auge des Verstandes hier eine ganze Welt in den Glanz der Idee eingehüllt erblickte, und nur durch scharfes und ruhig fortgesetztes Hinblicken darauf das Mannichfaltige und Lebendige als zugleich seiend und darin spielend auseinander legte; und das könnten wir wohl am besten durch den Namen der Betrachtung ausdrücken. — — Die Betrachtung findet überall die Idee, und entwickelt daraus jedes Leben und jede Gegenwart. Zwischen der Idee und der Welt der besonderen Dinge ist also hier nur der Unterschied, den die Beziehung selbst macht, nicht aber ein ursprünglicher, als wären es verschiedene Stoffe; und so gelangt denn die Kunst dahin, wo wir sie sehn wollten, wo sie sich ganz in sich selbst schaffet und auflöset."

Ueber die bloß formale Scheinbetrachtung vergl. ebendas. S. 152.

Zu S. 230. ff.

Ueber den Witz vergl. besonders folgende Stellen im

Erwin Th. II. S. 249. ff.: „Das Besondere bleibt immer da und es muß eine Beziehung geben, die dasselbe in den urkräftigen Brunnen der Anschauung versenkt, es dadurch der Unvollkommenheit der gemeinen Verstandesverbindung entzieht, und es so erst zum Wesentlichen umschafft. — — Der Verstand knüpft sich also nun an das Wirkliche und Besondere, und das kann er doch wohl nur durch Gegensätze; denn in diesem Gebiete ist Vergleichen und Unterscheiden sein Geschäft. So lange dies aber stufenweise oder theilweise in einer Kette von Trennungen und Verbindungen vor sich geht, bleibt das Wirkliche noch gemeine Erscheinung. Der künstlerische Verstand hebt diese auf, indem er in den Verhältnissen und Gegensätzen unmittelbar als gegenwärtig die mit sich selbst zusammenschlagende Anschauung enthüllt, woraus sie hervorspringen oder wo sie in einander fallen. Mit dieser wird dann auch die Beziehung des Verstandes Eins, und ihr Stoff, der zuerst nur als Besonderes erschien, wird auf überraschende Weise als die Anschauung erfüllend, und als wesentlich aufgezeigt. Die Fähigkeit des Verstandes nun zu dieser Handlung ist es, die wir gewöhnlich mit dem Namen des Witzes bezeichnen."

S. 251. „Das Gesetz, daß man die Prüfung witziger Vergleichungen nicht zu weit treiben müsse, kann nur etwas bedeuten, wenn es eine Warnung sein soll, den Witz für ein Verfahren des gemeinen Verstandes zu halten. Denn wer sich auf die endlose gemeine Beziehung zwischen einzelnen Vorstellungen und Begriffen einläßt, der wird freilich vom Verständniß des Witzes nur immer weiter abkommen. Ohne die Gegenwart der Anschauung, welche nur durch Begeisterung verliehen wird, ohne ein so von der Anschauung und dem wesentlichen Stoff derselben erfülltes Gemüth giebt es keinen Witz, sondern nur einen Scheinwitz, wie es denn auch eine Scheinbetrachtung giebt. — — Scheinwitz nenne ich den, welcher überhaupt ohne Anschauung ist, die bei dem Zusammenschlagen der Gegensätze des Verstandes, wie ein verborgen gewesener Funke aus der

Tiefe des Gemüths von selbst hervorspringen sollte. Das Zusammenschlagen findet sich wohl, bei einem geübten und einmal einseitig darauf gestellten Verstande; aber es schlägt nicht die Flamme heraus, welche alles zugleich verzehren und verklären muß; sondern die Gegensätze liegen platt und leblos neben einander, so daß es mehr ein Zusammenklappen zu nennen ist, und eine unkräftige Kälte ist die Empfindung woran wir als an dem eigentlichen inneren Merkmale diesen Scheinwitz erkennen."

Ueber den Unterschied des niedrigen oder sinnlichen und des höheren Witzes s. ebendas. S. 253. ff. In Beziehung auf den ersteren heißt es hier: „Daß oft zufällige Eigenschaften der Dinge verglichen werden, das ist nur wahr, wenn wir die Dinge nach den Gesetzen des Verstandes betrachten. Für die Phantasie muß es immer die Idee sein, die sich in den Gegensätzen verzehrt und erneut, welches, wenn es eben durch die gemeine sinnliche Anschauung in zufälligen Erscheinungen geschieht, nothwendig eine komische Wirkung thut. Es ist also das heitere Bewußtsein, wie in dem Widersprechendsten und in der äußersten Oberfläche der Dinge, so schreiend oft ihre Farben contrastiren, überall die Anschauung mit sich selbst zusammenstimmt, was diesen sinnlichen Witz so erfreulich macht."

Daß der Witz nicht gleichbedeutend mit dem Komischen sei und es auch einen ernsteren, idealen Witz geben müsse, wird S. 254. so entwickelt. „Das Komische entstand uns, als wir das Schöne betrachteten, wie es schon wirklich da war, und es so in seine Bestandtheile, die Idee und die Erscheinung zerlegten. Der Witz aber ist uns eine Wirkungsart des thätigen künstlerischen Verstandes, welche durch das ganze Reich der Kunst, aber nach einer bestimmten Richtung hindurchgeht. Er kann also keinesweges an dasjenige Gebiet gebunden sein, worin das Komische allein gefunden wird, sondern kann eben sowohl eine tragische oder erhabene Wirkung haben, wenn er die ganze Welt der Erscheinung mit ihren allgemeinen Gegensätzen und Widersprüchen in die Anschauung der Idee hinabstürzt. Dieses

Bestreben auf das Allgemeine und Ganze, welches dem sinnlichen Witze nicht beiwohnen kann, weil das Ganze dort in jedem Einzelnen zum Vorschein kommt, unterscheidet den allgemeinen oder idealen Witz." Vergl. ferner über komischen und tragischen Witz S. 266. f.

S. 255 heißt es weiter: „Daß wir gewöhnlich den Witz nur als einen einzelnen, plötzlich überspringenden Funken wahrnehmen, das scheint zwar ihm eigenthümlich zu sein, kommt aber doch nur aus der Natur des Schönen überhaupt her, durch welches ja die Idee ohne Mittelglieder und stufenweise Verknüpfungen in der äußersten Oberfläche der Dinge wahrgenommen wird. Ueberraschend ist uns dieses beim Witze, weil er von dem Aeußeren und Mannigfaltigen aus nach innen geht, welches dem gemeinen Verstande sonst nicht anders als durch Aufsteigen von Stufe zu Stufe möglich ist. Darum wird auch der Witz, wenn ihm keine lebendige Anschauung zum Grunde liegt, oder vielmehr ein solcher Scheinwitz, entweder zu einem bloß zierlichen aber leeren Spiel, oder zur wahren Albernheit. Jene Eigenschaft schließt aber keinesweges aus, daß, wenn einmal die Kunst im Elemente des Witzes lebt, darin der Verstand die reichsten Ketten von Verknüpfungen in einander arbeiten könne, an welchen der Schlag des Witzes wie ein elektrischer durch eine ganze Welt geleitet werden kann, indem sich zugleich in jedem Gliede die unvermittelte Beziehung auf die innere Anschauung erneut. Und dieses ist es, was du bei den großen Meistern in dieser Art, wie Shakspeare oder Cervantes, am besten lernen wirst."

Endlich S. 262: „Das bloße Vergleichen der einzelnen Dinge in ihren Beziehungen, wodurch manche den Witz erklärt haben, ist in der That gerade das Gegentheil davon; denn darin bleibt eben das Endliche endlich, die Verknüpfung desselben ins Unendliche unvollständig, und die Anschauung des Wesens unendlich fern. Alles dieses aber vernichtet der wahre Witz mit Einem Schlage, indem er in jeder Verknüpfung die wesentliche Anschauung entdeckt, worin die Dinge zusammenfallen."

Zu S. 237. ff.

Ueber den Gegensatz der Thätigkeit des alten und des neueren Künstlers, welcher durch die Ausdrücke Darstellung und Schilderung bezeichnet wird, vergl. Erwin Th. II. S. 261. ff. „Wenn wir" heißt es S. 264, „das Entfalten des Wesens durch Bilden und Ausführen mit Hülfe der Betrachtung das Darstellen nannten, so müssen wir diesem das Umbilden und Beziehen des Besonderen durch sinnende Phantasie und Rührung des Triebes, welches nur vermittelst des Witzes möglich ist, entgegensetzen; und dieses wollen wir, der Unterscheidung wegen, die Schilderung nennen."

Zu S. 241. ff.

Die wichtigsten Stellen über das Wesen der Ironie sind: Erwin Th. II. S. 276. f.: „Versenke dich ganz in den Gedanken, daß ein Besonderes, welches nichts anderes als der Ausdruck der Idee wäre, ein undenkbares Unding sein würde; denn so müßte es aufhören, das Besondere oder Wirkliche zu sein. Geht also die Idee durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit über, so drückt sie sich nicht allein darin ab, erscheint auch nicht bloß als zeitlich und vergänglich, sondern sie wird das gegenwärtige Wirkliche, und, da außer ihr nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst, und unermeßliche Trauer muß uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste, durch sein nothwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehn. Und doch können wir die Schuld davon auf nichts anderes wälzen, als auf das Vollkommene selbst in seiner Offenbarung für das zeitliche Erkennen; denn das bloß Irdische, wenn wir es allein wahrnehmen, hält sich zusammen durch Eingreifen in einander, und durch nie abreißendes Entstehen und Vergehen. Dieser Augenblick des Ueberganges nun, in welchem die Idee selbst nothwendig zunichte wird, muß der wahre Sitz der Kunst, und darin Witz und Betrachtung, wovon jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, Eins und

dasselbe sein. Hier also muß der Geist des Künstlers alle Richtungen in Einen alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie."

Ebendas. S. 278: „Es giebt freilich auch eine Scheinironie, wie Scheinwitz und Scheinbetrachtung, und daß man mir nicht diese beilege, davor muß ich mich wohl verwahren. Diese besteht aber darin, daß man dem Nichtigen ein scheinbares Dasein leiht, um es desto leichter wieder zu vernichten, entweder wissentlich, und dann ist es ein gewöhnlicher Scherz, oder unbewußt, indem man das Wahre anzugreifen glaubt, und dann kann sie allerdings zum Ruchlosen führen. Dieses ist die sogenannte freundliche Lebensphilosophie, die wir beim alten Lucian und bei manchen seiner neueren Nachahmer finden, bei denen ich sie nicht wünschte, der es wohl gelingt, durch den gemeinen Lauf der Welt zu beweisen, daß es keine Tugend, keine Wahrheit, nichts Edles und Reines gebe, ja daß der Mensch, je hoffnungsvoller er nach diesem Höheren strebt, nur desto tiefer in den Schmutz der Sinnlichkeit und Gemeinheit hinabstürze. Wie aber könnte sie das wohl so glücklich beweisen, wenn sie mit diesem Beginnen nicht auch die andere Krankheit, die wir längst anfeinden, vereinigte, daß sie nämlich jene leeren Ideale den wahren Ideen unterschiebt! Denn diese Scheinbilder einer träumerischen Einbildungskraft lassen sich freilich gar leicht als nichtig aufdecken. Und so ist diese Ironie zwiefältig in sich selbst, ohne es zu wissen, indem sie nur vernichtet, was sie selbst nur zum Schein belebte."

Außerdem vergl. über die tragische Ironie im Drama insbesondere Nachgel. Schr. Bd. II. S. 514. f. Hier heißt es S. 515: „Auch das Höchste ist für unser Handeln nur in begrenzter endlicher Gestaltung da. Und eben deswegen ist es an uns so nichtig wie das Geringste, und geht nothwendig mit uns und unserem nichtigen Sein unter, denn in Wahrheit ist es nur da in Gott, und in diesem Untergange verklärt es sich als ein Göttliches, an welchem wir weder als

endliche Wesen, noch als solche, die mit ihrem Gedanken über das Endliche scheinbar hinausschweifen können, Theil haben würden, wenn es nicht eine unmittelbare Gegenwart dieses Göttlichen gäbe, die sich eben in dem Verschwinden unserer Wirklichkeit offenbart; die Stimmung aber, welcher dieses unmittelbar in den menschlichen Begebenheiten selbst einleuchtet, ist die tragische Ironie. Das Drama soll die Wirklichkeit und Gegenwart darstellen, aber in ihrem Wesen; nicht aber soll es diese Gegenwart auf irgend etwas außer ihr beziehen, denn alsdann wäre es nicht Kunst um der Kunst willen, sondern um eines Andern willen, und das wäre offenbar gar nicht Kunst, sondern bloß ein Mittel für jenes Andere."

Zu S. 247. ff.

Die verschiedene Aeußerung der Ironie in der alten und in der neuen Kunst wird im Erwin Th. II. S. 281. ff. folgendermaßen dargestellt: „Sie ist in der alten Kunst mehr unbewußt, und, wie der Witz, in den Dingen selbst; in der neuen dagegen hegt sie das Bewußtsein in sich, und eben daher kommt es vielleicht, daß sie in den Gegenständen, welche sie darstellt, leicht nicht so gegenwärtig und natürlich erscheint, und nicht immer den falschen Idealen wehren kann. Aber in den zur Reife gediehenen Werken der alten Kunst geht sie auch in das Bewußtsein über, wie beim Sophokles im Oedipus in Kolonos, welcher ganz aus diesem Bewußtsein hervorgegangen ist; in der neueren dagegen verkörpert sie sich bei der höchsten Vollendung auch in die Gegenstände und in den Weltlauf selbst; und das wird dir wohl am Shakspeare am deutlichsten werden. So gedeiht es in den vollkommenen Werken jeder Art dahin, daß jener Mittelpunct in seinem ganz eigenthümlichen Wesen hervorleuchtet, wenn gleich jede in ihrem Werden und Streben von einer andern Seite dahin gelangen mußte. Denn in jenem Werke des Sophokles erscheint der natürliche Stoff der Ueberlieferung, bloß als solcher aus wahrhaft tiefer Betrachtung dargestellt, ganz als ob die Verflechtung und

letzte Wirkung desselben durch eine freie überdachte Verwandlung in die Idee bewirkt wäre. Die Unschuld des Oedipus gilt für nichts vor den Naturgesetzen, die ihn vernichten, und wiederum führt ihn die Uebertretung dieser Gesetze zur wunderbaren Verklärung. Eben so leitet die tiefste Anlage verwickelter Verhältnisse, die ganz aus Shakspeare's innerstem Gemüth und eigenthümlicher Weltansicht hervorgeht, auf nichts, als was an und für sich der Lauf der Welt ist, und dieses Zusammentreffen in einer unbekannten Vorausbestimmung des Bewußtseins für das Bewußtlose thut eben bei ihm diese gewaltig erschütternde Wirkung. Ihre größte Kraft zeigt sie daher auch in den historischen Stoffen, wenn er diese ganz als Gegebenes auffaßt. Auf dem Gipfel der Kunst muß sich also das Entgegengesetzte so mit einander versöhnen, daß uns nicht mehr der Gedanke der Einseitigkeit beikommen wird." (Vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 563.)

S. 283. „Beide Richtungen sind in der That immer zugleich, wo die wahre Kunst gegenwärtig ist, und indem der Verstand die eine vollendet, umfaßt er allezeit auch die andere. Denn ohne das könnt' er niemals zur Ironie, und so auch nicht in den wesentlichen Mittelpunkt der Kunst gelangen. Dieser ist allerdings nur da, wo beide Richtungen sich gegenseitig durchdringen, und schwebt in beider Mitte. Ob nun der Verstand nicht von dieser Mitte aus nach beiden Richtungen gleichmäßig schwingen, und so eine bisher unerhörte Kunst hervorbringen könnte, welche mit Bewußtsein das Unbewußte, und zugleich aus diesem jenes schüfe, das läßt sich fragen. Und an der Möglichkeit der Sache selbst dürfen wir nun wohl nicht mehr zweifeln, nachdem wir uns überzeugt haben, daß jenes unveränderliche Wesen der Kunst eben nur da sei, wo zugleich die Nichtigkeit des wirklichen Daseins ist. Denn nun kann die Kunst, schon indem sie das Dasein bildet, es mit begleitender Ironie beständig auflösen, und zugleich in das Wesen der Idee zurückführen. Wenn sie also gewöhnlich das gegenwärtige Einzelne als Stoff behandelt, so müßte sie nun den Stand-

punct der Ironie selbst als das unmittelbare Dasein ausbilden, welches, weil sich dieser zu beiden Richtungen ganz gleich verhält und zugleich überall gegenwärtig und wirklich ist, nach beiden Seiten mit gleicher Wahrheit geschehen könnte. Diese Kunst würde dann erst auf das vollkommenste die Freiheit mit der Nothwendigkeit, und mit dem Witze die Betrachtung vereinen, und so ihr ganzes Gebiet von seinem reinsten Begriffe aus vollenden."

Daß Solger mit diesen Worten auf Michael Angelo hindeutete, bemerkt er selbst in einem Briefe Nachgel. Schr. Bd. I. S. 517: „Als ich am Schlusse des Erwin sagte, es sei möglich, daß es eine Kunst gebe, die zwischen der alten und neuen Welt in der Mitte stehend, von dem reinsten Begriffe ausgehe, dachte ich an ihn, ohne ihn nennen zu dürfen, weil mir die Anschauung seiner Originalwerke abgeht." Und in einem früheren Briefe (ebendas. S. 494) heißt es von Michael Angelo: „Das ist auch ein Gegenstand, den ich mir eigentlich nur construire, und den ich doch gar zu gern aus eigener Anschauung kennen möchte."

Zu S. 257.

„Nicht der äußere Stoff," heißt es im Erwin Th. II. S. 108, kann der Grund zur Eintheilung der Arten der Kunst sein, sondern das Gesetz, wonach dieser Stoff das Wesen der Phantasie ins Leben überführt und selbst in derselben besteht." — Ferner ebendas. S. 123: „Jede Kunst bildet von ihrem eigentlichen Wesen aus betrachtet, ein ganzes Weltall, und wird nicht ihrer Art nach durch den äußeren Stoff bestimmt." — Und S. 124: „Durch das Wesen und die Idee sind alle Künste zugleich und Eins, und nur in einander und durch einander; in ihrem Dasein dagegen sind sie neben einander und bestimmen sich gegenseitig; aber beides fällt in jenem Reiche, wo sie allein Künste sind, vollkommen in Eins zusammen."

Zu S. 259. ff.

Ueber die Poesie als besondere Kunst hinsichtlich ihres Erscheinens in der Sprache und ihres Verhältnisses zu der Phantasie überhaupt auf der einen und zu den übrigen Künsten auch der andern Seite, vergl. Erwin Th. II. S. 73. ff. Hier heißt es: „Die Poesie gebraucht als Mittel ihrer Darstellung die Sprache, und ist deshalb die redende Kunst. — — Ist denn nun die Sprache ein solcher besonderer Stoff in der Natur, welcher der bloße Spiegel der Erkenntniß wäre, oder ist sie nicht vielmehr die Erkenntniß selbst, insofern dieselbe auch äußerlich zur Erscheinung gelangt? — — Die Sprache ist nichts anders, als das äußerliche Dasein des in die wirkliche Welt eintretenden Erkennens." (Vergl. ebendas. S. 12) „Anders, dächt' ich, könnte man das Sprechen nicht erklären, als daß es ein den Sinnen wahrnehmbares Denken oder Erkennen sei, und eben so das Denken nur ein innerliches Sprechen, wie es auch Platon genannt hat. Und dadurch unterscheidet sich eben unser thätiges Denken von dem göttlichen, daß dieses sich durch die Dinge selbst als seine Sprache äußert, das unsrige aber nur in dem, was wir gewöhnlich Sprache nennen."

Ferner S. 76: „Die Sprache als solche, kann nichts weiter in sich darstellen, als das Erkennen, und nicht etwa noch ein Dasein für sich haben, welches dieser Offenbarung des Erkennens widerstrebte. — Wenn also dieses Erkennen die vollkommene, sich durch die Kunst in ihrer ganzen Einheit und Ganzheit selbst schaffende Idee ist, so kann auch diese kein Hinderniß in der Sprache finden, dadurch zum vollen Dasein zu gelangen, so daß sie sich also nicht theilweise, sondern vollständig in ihrem ganzen Schaffen darin selbst gleichsam gebiert. Ist demnach die Poesie eine besondere Kunst, so ist es doch nur eine, die zugleich die ganze Kunst selber ist, und darum dürfen wir sie keinesweges betrachten, wie irgend ein anderes einzelnes Ding, oder einen besonderen Begriff, sondern nur als die Idee des Schönen selbst, die sich selbst offenbart, oder als die Kunst,

die nun in ihrem ganzen Umfange Poesie geworden ist. — — Nicht als Mittel der Darstellung oder Mittheilung allein begründet die Sprache die Kunst der Poesie, sondern als die Selbstoffenbarung der in ihrem Handeln begriffenen schaffenden Phantasie umfaßt sie das ganze Dasein dieser Kunst. Ihrem Wesen nach ist aber dieselbe dieses vollkommene Schaffen der Phantasie selbst, das von dem göttlichen Mittelpuncte ausgehende, sich selbst gestaltende Licht, welches zu seiner Gestaltung des Ueberganges in die hervorgebrachten wirklichen Dinge nicht bedarf. Vielmehr sind diese schon in ihrer ganzen Bestimmtheit in der Phantasie gegenwärtig; denn sonst könnten sie sich nicht in der Sprache allein entwickeln, sondern müßten sich in dem äußeren Stoff als Gegenstände verkörpern."

Ferner S. 81: „Die Phantasie, die auf solche Weise ihr eigenes Gebiet mit einer Welt von einzelnen und mannigfaltigen Wesen bevölkert, ist also nothwendig auch in sich unabhängig, vollständig und sich selbst genügend, so daß du ganz und gar nicht Unrecht hast anzunehmen, die Poesie müsse allumfassend und die Kunst überhaupt sein. Aber eben deshalb, um in sich selbst unumschränkt zu bleiben, schließt sie auch gänzlich die Außenwelt als Gegenstand der Wahrnehmung von sich aus, wodurch sie eben eine besondere Kunst für sich wird. Dieses Ausschließen nun kann nicht von der Art sein, daß sie sich etwa ganz in den bloßen Gedanken, ohne alles Erscheinen nach außen zurückzöge; dann würde sie eben nicht allumfassend, noch vollständiges Dasein der Idee werden; sondern gänzlich entfaltet sie sich zwar nach außen, doch so, daß es nur ein Erscheinen der Phantasie als Thätigkeit, nicht als Gegenstand, sei, und hiedurch wird sie selbst zur Sprache."

Zu S. 260. ff.

In Beziehung auf die einzelnen körperlichen Künste heißt es im Erwin Th. II. S. 107: „Auch in jeder von diesen körperlichen Künsten ist nicht bloß ein Abbild der Idee auf

einem besonderen Stoffe, sondern die ganze allumfassende Idee selbst gegenwärtig."

Ueber Plastik und Malerei und das wesentliche Verhältniß dieser beiden Künste zu einander und zur Idee der Kunst überhaupt heißt es ebendas.. S. 99. ff.: „In der Kunst ist der Körper durch nichts begrenzt, sondern selbst auch zugleich die Seele; denn wie wäre es sonst möglich, dasjenige Wesen, dessen Körper von seiner eigenen Seele ganz erfüllt, und nicht bloß von dem allgemeinen Geiste der Natur abhängig ist, durch den bloßen Körper abzubilden, ohne ein Mittel, wodurch auch noch die Seele besonders daran dargestellt würde! Dieses also gerade, daß die Kunst den Körper allein darstellt, beweiset uns nicht, er sei ihr ein bloßes Mittel, sondern er sei ihr alles, und müsse von einem Standpuncte aus erkannt werden, wo in dem besonderen Körper die Idee des Körpers geschaut wird, die zugleich seine Seele ist. Eben dieses ist ja auch der Grund, warum die Kunst, welche die äußere Gestalt der Dinge bildet, sich wieder in sich spalten muß in Malerei und Bildnerei. Denn die Malerei stellt doch wohl nicht den Körper hin, sondern bloß den Schein des Körpers, der vermittelst der Verhältnisse desselben zu Licht, Schatten, Entfernung vom Auge, und dergleichen hervorgebracht wird, und deshalb macht sie ihn doch wohl zur Fläche, weil sie sich bewußt ist, nicht den Körper selbst, sondern nur seinen Schein zu wollen? — — Die Malerei stellt also den Körper dar, wie er durch ein gewisses Mittel erkannt wird, und bloß im Verhälniß zu dieser Erkenntnißart, also nicht als einen Gegenstand für sich, sondern als die Erkenntniß eines Gegenstandes. Was aber die Erkenntniß der Gegenstände, als einzelner und körperlicher, vermittelt, ist das Licht. Sogar den Körper muß also die Kunst, weil er doch zugleich im Erkennen und Wahrnehmen etwas geistiges ist und durch das Licht in einen ganz geistigen Zusammenhang gerückt wird, von zwei ganz verschiedenen Seiten in sich selbst gesondert ansehn, um ihn nur in jeder vom höchsten und allgemeinsten Standpunct auffassen zu können; woraus zwei ganz für sich bestehende

Künste hervorgehen. In der Bildhauerei nämlich ist der Leib als Masse das ganze für sich bestehende Wesen, und die gesammte Seele hat sich zu Stoff verdichtet, wogegen in der Malerei der ganze Stoff sich aufgelöst hat in einen Schein für die Wahrnehmung, und nur da ist, in sofern sein Uebergang in Erkenntniß durch das Licht vermittelt wird."

Zu S. 263. ff.

Der Ursprung der Architectur wird im Erwin Th. II. S. 110. ff. da gefunden, „wo der körperliche Stoff und das Erkennen rein von einander geschieden sind, jener als bloßer Gegenstand, dieses allein als das, was den Gegenstand aufnimmt. — „Der Körper," heißt es weiter, „ist darin bloß Stoff und Gegenstand und Masse, gilt also nicht für belebt und beseelt, wie vorher, sondern einzig und allein für das, was das erkennende Vermögen begrenzt und ausfüllt; er soll aber dennoch, in diesem bloß äußeren Verhältniß zugleich das Dasein des Wesens und der Idee sein. Und ist er dieses nicht, wenn er nach einem allgemeinen Gesetz erkannt wird, welches in ihm selbst vollständig zur Wirklichkeit gelangt? Denn indem er ganz dem Gesetze angemessen wäre, welches im Erkennen als allgemeine Regel enthalten ist, würde er zugleich ein vollständiger Ausdruck dieses Erkennens, und fiele ganz mit demselben in Eins zusammen. — Zwischen dem Körper und dem allgemeinen Gesetze muß also etwas sein, was zugleich in beiden und von beiden angefüllt ist, nur in dem einen als Erscheinung, in dem anderen als Erkenntniß. Und ist etwas dergleichen nicht der Raum? — In den Raum also ist die ganze Materie, in sofern sie wahrgenommen wird, und auch das Erkennen, in sofern es sie wahrnimmt, zugleich gegenwärtig; denn außer dem Raume kann es keine Materie wahrnehmen. Derselbe trägt aber als Erkennen gewisse allgemeine Gesetze in sich, welche in Beziehung auf das Besondere im Raume das Maaß genannt werden, und die Meßkunst begründen. Nach diesen Gesetzen also muß die Materie erkannt werden, wenn darin, wie die

Kunst es verlangt, die Erscheinung mit der Idee Eins werden soll. — — So wie nun der Raum zwischen dem Erkennen und dem Stoff, so ist im Raume zwischen dem allgemeinen Gesetze und der besonderen Gestaltung ein beide vollkommen vereinendes Band, welches wir das Verhältniß nennen, und in dessen Mitte hat die Kunst, die auf diesem Wege sich entwickelt, die Baukunst, ihren Sitz."

Ueber den Ursprung der Musik heißt es ebendas. S. 118. f.: „Die Zeit ist, wie der Raum, auch etwas der Art, worin das Allgemeine im Erkennen mit dem Einzelnen und Besonderen verschmilzt, oder eben eine solche Form, wodurch das Einzelne in die Erkenntniß aufgenommen wird. Ist nun das, was hier aufgenommen wird, eben derselbe äußere Stoff, wie der im Raume? Keinesweges. — Denn der Stoff ist in der Zeit immer nur, in so fern sich durch die Reihe der Vorstellungen von demselben unser einfaches Bewußtsein fortsetzt und gleichsam wiederholt. — Was kann es denn aber sonst für ein Stoff, oder was für Aeußeres und Besonderes sein? Muß es nicht ein Erkennen selbst sein, das sich als bloß Besonderes und Zeitliches ohne allen allgemeinen Begriff äußerlich und auf wahrnehmbare Weise offenbart? — Anders kann es nicht sein. Auch ist es klar, daß sich die Seele auf diese Art als selbstthätig und doch wahrnehmbar durch den Laut äußert. — — Der Stoff der Baukunst ist, in so fern er bloß äußerlich erscheint, ganz ohne Seele; die Seele aber ist auch in der mannichfaltigen äußeren Erscheinung überall gegenwärtig; folglich wird sie, von dem Stoff entblößt, auch ihrerseits als bloß äußeres Dasein für sich leben müssen. Im Laute lebt die Seele selbst in zerstreuter, wahrnehmbarer Mannichfaltigkeit, und darum ist er eben der Urstoff der Sprache, durch welche sich auch das Allgemeine der Seele auf bestimmte und organische Weise in denselben gestaltet. In der Kunst bewirkt sie das, wie wir gesehn haben, durch die Poesie. Wird sich nun die Musik zu dieser nicht verhalten müssen, wie die Baukunst zur Bildhauerei und Malerei? — Doch liegt die Musik auch mit der Bau-

kunst, der sie entgegengesetzt ist, in demselben Gebiete. — Denn in beiden ist ein mannichfaltiges, von aller Einzelheit und organischen Vollendung entblößtes Dasein der Stoff der äußeren Erscheinung, der gleichwohl eben dadurch, daß er dem allgemeinen Gesetze des Erkennens vollkommen angemessen wird, und in dasselbe aufgeht, die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, oder die Idee, zum wirklichen gegenwärtigen Leben bringt. Die eine von beiden schließt sich aber an die körperlichen Künste an, weil das Besondere für sie der körperliche Stoff ist, welcher sich der Wahrnehmung zur Aufnahme darbietet; die andere an die geistige, weil ihr Besonderes, der Laut, aus dem Inneren kommt, und die Selbstoffenbarung dieses Inneren ist, wodurch es erst wahrnehmbar wird. Denn nicht als Mittel der Mittheilung an andere darfst du den Laut betrachten, wie er in der Kunst erscheint. Aus dieser schiefen Ansicht entsteht so häufig das Mißverständniß der Musik, und vieles, was als Aeußerung und Erscheinung des Gemüthes für sich die herrlichste Wirkung thut, wird verkehrt und unverständlich, wenn man es von diesem Standpuncte der Zweckmäßigkeit aus begreifen will."

Mehr über das Wesen und die eigenthümliche Wirkung dieser beiden Künste auf das Gemüth s. unten S. 334, 341, und in den Anmerkungen zu jenen Stellen.

Zu S. 267.

Ueber den wesentlichen Zusammenhang sämmtlicher Künste und ihre Einheit in der Idee wird im Erwin Th. II. S. 125 folgendes bemerkt: „Die Künste sind zwar der Tempel und die Wohnung der Gottheit, aber auch zugleich ihr vollkommener Leib, und also die unmittelbare und eigenthümiche Selbstoffenbarung ihres Wesens. Der Leib ist für die Poesie ganz in der Seele selbst enthalten, und alles was körperliche Kunst genannt wird, ist in jener gegenwärtig als in seinem eigenen innersten Leben. Darum ist es nicht ein anderes, sondern dasselbe was in dieser Kunst das geistige Licht

des Lebens, und in den körperlichen eben desselben Leib ist; ein Leib nämlich, der ganz Seele, und als solche körperlich da ist in der Bildhauerei, und der ganz als Seele sich selbst denkt und erkennt in der Malerei. Damit endlich solche Trennung, worin Seele und Leib einander nur gegenseitig enthalten, nicht dennoch beide von einander scheide, offenbart sich auch in der Baukunst der Leib für sich als vollkommener und gesetzmäßiger Gedanke, und in der Musik die reine, und in keinen Leib gefesselte Seele als ein äußeres wahrnehmbares Dasein. Wären also nicht alle zugleich, so würde die Poesie bloßer Gedanke sein, die Baukunst und Musik leere Verhältnisse ohne Inhalt." u. s. w.

Zu S. 268.

Ueber beschreibende und didaktische Poesie vergl. oben S. 158 und die Anmerkung dazu.

Ueber die künstlerische Beschaffenheit der Sprache in der Poesie heißt es im Erwin Th. II. S. 77: „Nicht bloß theilweise wird die Sprache durch die Poesie verändert, sondern sie bekommt durchaus eine andere Bedeutung, als im gemeinen Gebrauche. In den poetischen Ausdrucksarten, welche mit den Kunstnamen Metapher, Gleichniß, und anderen benannt werden, zeigen sich Symbol und Allegorie nur im Einzelnen."

Zu S. 271.

Zu der Eintheilung der Poesie in die drei Hauptgattungen vergl. Erwin Th. II. S. 83. ff., auch Nachgel. Schr. Bd. II. S. 453. ff.

Zu S. 275. ff.

In Beziehung auf die epische Poesie heißt es im Erwin Th. II. S. 83: „Die Gottheit selbst geht durch diese Seite der Kunst in ein ganz wirkliches Leben über, und in Persönlichkeit, Handlung und alle Verhältnisse der mannichfal-

tigen Welt. Auf gleiche Weise kann aber auch das zeitliche Dasein der Einzelwesen hier nichts anderes sein, als die lebendige Idee, und wird also ein zwar ganz weltliches, aber doch ideales Leben. Beides ist vom Anfang an, in dem ersten Aufleuchten, und in aller ferneren Entfaltung der Poesie ganz Eins und dasselbe. — — In der epischen Poesie erscheint erstlich alles in wirklicher Thätigkeit und zeitlicher Handlung, und selbst die Gottheit nie als ein außerweltliches Wesen, sondern ganz persönlich in die Verknüpfungen des zeitlichen Handelns eingreifend; und zweitens, was eben so wichtig ist, erscheint dieses Handeln einzelner Personen dennoch als ein idealisches, als ein wesentliches, oder als die Handlung, die an sich und vorzugsweise Handlung genannt werden muß. Darum ist die Menschenwelt, die das epische Gedicht darstellt, schon an sich und nothwendig eine heroische; denn sie ist zugleich die Idee des ganzen menschlichen Geschlechts und seines Handelns überhaupt, weshalb auch Homer nicht nur oft des gewaltigen Abstandes seiner Helden von den Menschen seiner Zeit gedenkt, sondern auch jeden, er thue, wie er wolle, als vollkommen, göttlich und untadelig zu preisen pflegt."

Zu S. 276.

Ueber den fehlerhaften lyrischen Charakter des Epos überhaupt und Ossian insbesondere heißt es im Erwin Th. II. S. 149: „In der lyrischen Farbe des Epos verräth sich immer eine gewisse Verworrenheit des poetischen Bewußtseins und nicht der reine Sinn der Kunst. — — Bei rohen und noch nicht zum klaren Bewußtsein durchgedrungenen Völkern drängen sich in jede Darstellung alle unentwickelten Gefühle zusammen, und das Land der Idee liegt bei ihnen gleichsam noch unter einem trüben und schweren Nebel einer sich selbst unklaren Wehmuth, über welchen die Sonne der Kunst noch nicht siegend hat hervorsteigen können. Oft ist uns dies sehr anziehend und reizend, wie bei Ossian's wehmüthigen und doch kräftigen Dunstgebilden, aber die Klarheit der Kunst soll uns

höher stehn. In eine dieser ähnliche Verworrenheit sinkt die Poesie denn auch zurück, wo sie von dem Grübeln über das Sittliche, und von manchem anderen Antriebe zum Philosophiren in sich irre gemacht worden ist. Die Einmischung des Lyrischen verräth also immer etwas Unkünstlerisches.

Zu S. 277.

In Beziehung auf den weiten Umfang und dem Stoffe nach höchst mannichfaltigen Inhalt des Gebietes der epischen Poesie heißt es im Erwin Th. II. S. 87. f.: „Nichts kann dem bloßen Stoff oder Gegenstande nach von irgend einer Gattung der Kunst ausgeschlossen sein. So geht die epische Behandlungsart, auf die es zur Bestimmung der Gattung allein ankommt, von dem reinen göttlichen Wesen an bis in die Gegenwart und Wirklichkeit des zeitlichen Lebens, so daß, außer dem gewöhnlich sogenannten Epos, sich die Theogonien und mystischen Darstellungen Gottes und des Weltalls, wie Dante's, mit dem Rittergedichte, dem Roman, dem Mährchen, der Idylle, der Fabel, ja mit der gnomischen Sittenlehre und der Satire, sämmtlich in einer Kunstgattung vereinigt finden. In allen nämlich ist dieselbe Richtung, die göttliche Idee als gegenwärtige Thatsache, und darin die Gegenwart selbst erhöht und im Licht eines göttlichen Daseins darzustellen; welches freilich bei der Entstehung der Welt auf andere Weise geschieht als bei dem wirklichen, zeitlichen Leben, wo nicht selten erst eine beziehende Betrachtung nöthig ist, um das Zufällige in das Licht des Wesentlichen zu rücken. Dennoch wird auch durch diese nicht das innere Wesen der Gattung aufgehoben, wenn sie nur ganz in den Stoff und Gegenstand übergeht."

Zu S. 278.

„So ist auch Göthe's Iphigenia nicht auf antikem Standpuncte gedacht." Diese Bemerkung findet sich schon in den kleinen Aufsätzen vom Jahre 1804, (s. Nach=

gel. Schr. Bd. I. S. 125. f.) und wiederholt Nachgel. Schr. Bd. II. S. 615, wo es heißt: „Bei der Iphigenia sollte man nicht das Vorurtheil unterstützen, daß ihr Charakter so ganz griechisch sei. — Ihr eigenthümliches und ohne Zweifel höchst preiswürdiges Verdienst liegt in dem, was gerade recht modern ist, in den inneren Beziehungen der Gemüther zu einander, und der sich von selbst bloß durch die Charakterverhältnisse einstellenden Auflösung. Dieses Element gehört ursprünglich dem Roman, in dessen Geiste sich bisher unser Drama vorzugsweise gestaltete, und besonders das Göthische."

Zu S. 283.

Ueber Milton und Klopstock vergl. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 705.

Zu S. 289. ff.

Ueber das neuere Epos vergl. Erwin Th. II. 148. ff. „Selbst im Epos," heißt es hier, „kann die neuere Kunst nicht rein symbolisch sein; vielmehr ist auch darin der Gegensatz des Göttlichen und Irdischen nicht zu verkennen. — — Daß beides so ganz in eine und dieselbe Welt zusammenfalle, wie im alten Epos, das kannst du wohl vom neueren nicht erwarten. Denn derselbe Verkehr zwischen Gott und Menschen, wie bei den Alten, ist uns gar nicht denkbar, und wenn wir ihn nachahmen wollen, so sinken wir zu demjenigen herab, was man mit einem lächerlichen, aber die Sache verrathenden Ausdruck das Maschinenwesen des Epos genannt hat."

Ferner S. 149. f.: „Es muß zwei Arten des (neueren) Epos geben, worin das Göttliche und Irdische sich von einander scheiden, und jedes nur durch eine innere Richtung auf das andere zielt. — — Dieser Unterschied findet sich zwischen den beiden großen Familien des echten, neueren Epos, wovon die eine die mystischen Religionssagen vom heiligen Gral zum Eigenthum hat, die andere aber, worin das Lied der Nibelungen hervorragt, eine menschliche Heldenwelt. — — In

letzterem geht das Göttliche ganz in das wirkliche Leben selbst mit ein und offenbart sich so in der Gestalt des tragischen Schicksals. — Man fühlt deutlich, wie der ungeheure tragische Zusammenhang der Begebenheiten im Ganzen die wahre Offenbarung der Gottheit in dieser Dichtung ist. In der neueren Kunst verbreitet sich also das Tragische auch durch die anderen Gattungen der Poesie, außer der dramatischen. — Ueberall wirst du in der echten neueren Kunst das Tragische mehr oder weniger deutlich hervorschimmern sehn, wo sich die Darstellung aus dem eigentlichen Reiche wunderbarer, göttlicher Wirksamkeit in die Fülle des wirklichen Lebens herab begeben hat, bis sie sich endlich an die reine Besonderheit heftet, und diese als Charakter des wirklichen Menschen, obwohl immer in seiner Idee und zugleich in der ganzen, runden Fülle seines Lebens auffaßt. Da scheint sich denn die wirkliche Welt ganz für sich abzusondern, aber es scheint auch nur so; denn was vorher noch im tragischen Zusammenhange viel umfassender Schicksale waltete, das herrscht doch hier nicht minder in dem angeborenen Sinn des Menschen, seiner Entwickelung durch höhere Fügungen und den unausweichlichen letzten Folgen desselben (im Roman)."

Ueber den in der Ausführung mehr allegorischen, als mystischen Charakter der epischen Dichtungen vom heiligen Gral vergl. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 652. f.: „Ich finde den Percival noch immer mehr allegorisch als mystisch. Beides gehört allerdings zusammen, und die Mystik macht das eigentliche Innere sowohl der Allegorie, als des Symbols aus. — Nun besteht die Mystik in der Erkenntniß und Darstellung der unmittelbaren Gegenwart des Ewigen in jenen beiden, so wie überhaupt in der Wirklichkeit, und die höchste Mystik würde meines Erachtens die sein, welche die ganze Wirklichkeit ohne weitere Deutung und Zurückführung auf Begriffe oder Bildungen der Phantasie, als Offenbarung faßte, wozu uns der Eingang durch das Christenthum eröffnet, oder welche vielmehr selbst das Christenthum ist. Aber wo wird das rein von uns verstanden und in stets gegenwärtiger Anschauung

gehegt? Immer fühlen wir den Trieb, es uns durch einzelne Symbole vorzugsweise zu vergegenwärtigen, oder durch Allegorie in Bedeutung zu verwandeln. Wo nun dieses Streben überwiegt, da bleibt uns immer noch ein von dem Wirklichen verschiedenes Ideal. Nur das Bedeutende wollen wir da, und müssen dieses eben deshalb wieder von der Bedeutung sondern. Es kann uns nicht beides, wie in der Offenbarung und Mystik, ganz zusammenfallen. Da aber alle Religion nur auf jener Lebendigkeit Gottes in dem wirklichen Dasein beruht, so wird jede allegorisirende Darstellung eben deshalb sogleich etwas neben der Religion, etwa ethisch oder physikalisch u. s. w. Und so scheint es mir im Percival. Es wird darin alles zuletzt so bedeutend, daß die Wirklichkeit selbst, ohne Bedeutung, gar nichts mehr ist, und sich so auch das lebendige Bewußtsein unsers ewigen Verhältnisses zu Gott in eine Bedeutung oder Beziehung auflöst." Und ebendas. S. 705. f.: „Wo ich die Allegorie der Mystik noch entgegensetze, das ist da, wo sie anfängt, sich von dem Mittelpunct zu lösen und einseitig auflösend zu werden, wo sie oft zwar noch im vollen Sinne Poesie ist, aber sich schon ganz nach dem Umfange hin bewegt und damit eine mögliche Trennung ihrer wahren Bestandtheile vorbereitet. Dergleichen ist es nun, was ich in dem Gedichte vom heiligen Gral schon wahrnehme, von welchem unsere ersten Betrachtungen über diesen Gegenstand ausgingen. Es liegt darin der Keim zu demjenigen, wodurch sich Orden und geheime Gesellschaften von dem Stamme des Staates und der Kirche absondern, und was man gewöhnlich mystisch nennt, weil den meisten Menschen die Principien erst zum Bewußtsein kommen, wenn sie im Begriff sind sie zu verlieren oder sie schon verloren haben.

Zu S. 292.

Ueber Dante vergl. die Anmerkung zu S. 195.

Zu S. 296.

Auf den trefflichen Aufsatz über die Wahlverwandtschaften in den Nachgel. Schr. Bd. I. S. 175. ff. ist bereits oben hingewiesen worden (s. Anmerk. zu S. 162.). — Auch von Werthers Leiden ist schon oben S. 212. und in den Anmerk. zu S. 210. ff. in einem anderen Zusammenhange die Rede gewesen.

Zu S. 298. ff.

Von der lyrischen Poesie heißt es im Erwin Th. II. S. 86: „In dieser Gattung tritt die Poesie, welche in der epischen ganz in den Gegenstand übergegangen war, selbst hervor als die thätige Beziehung und der innere Zusammenhang, wodurch das Getrennte vereinigt, ja zu Einem und demselben wird; und wenn in jener das Handeln in Stoff und Hervorgebrachtes der Kunst verwandelt ist, so zieht dieselbe hier allen Stoff in ihr Handeln hinüber, und stellt ihn nur im Lichte ihrer eigenen inneren Beziehungen vor. Deshalb giebt in der lyrischen Poesie der Dichter selbst sich oft als Kunstwerk hin, da sich in ihm die Poesie als jenes Handeln wirklich offenbart, und daraus ist denn wohl die Meinung entstanden, die lyrische Poesie unterscheide sich durch die subjective Darstellungsart. — Auf jeden Fall kann indessen dieses Verhältniß immer nur ein abgeleitetes sein; die lebendige, thätige Beziehung zwischen dem Wesen und dem Besonderen bleibt das Wesentliche, und diese kann sich wohl dadurch offenbaren, daß wir den Dichter selbst in seiner Persönlichkeit wirkend erkennen, nicht minder aber auch so, daß sich nur die Gegenstände ganz als solche auf dem Spiegel seiner Seele zeigen, wobei nach außen hin eine ganz objective Darstellung möglich ist."

Ueber die Verbindung der Musik mit der lyrischen Poesie vergl. ebendas. S. 138: „Die Musik ist gerade darum der lyrischen Poesie so unentbehrlich, weil diese auf der Spaltung zwischen dem Göttlichen und Zeitlichen beruht, die

erst ganz ausgefüllt werden muß durch ein erkennbares Element, worin beide schwimmen." Weiterhin ist von der Verbindung der Musik mit dem Drama die Rede, auf welche Stelle wir unten zurück kommen werden.

Ueber die Eintheilung dieser poetischen Gattung heißt es im Erwin Th. II. S. 88. f.: „Die lyrische Poesie ist schwerer einzutheilen, weil das Sehnen und Streben zwischen dem Wesen und dem Einzelnen nicht durch so deutliche Ruhepuncte begrenzt ist. Dennoch lassen sich auch darin verschiedene Eintheilungsgründe auffinden, wenn hier das göttliche Wesen in der Entwickelung seiner Herrlichkeit, dort der innerste Zustand des zeitlichen Geschöpfes in seiner Beziehung auf das Ewige und Vollkommene, das ihm in den verschiedensten Gestalten und Verhältnissen erscheinen kann, vorausgestellt wird; dann ist aber auch wieder bald bloße Darstellung eines Ideals welches das Ziel der Sehnsucht sei, oder eine Gemüthsfassung des strebenden Endlichen, bald das Gefühl, das von fremder Herrlichkeit hervorgelockt wird, oder von eigener Fülle überströmt, bald die verknüpfende und den inneren Zustand erst bestimmende Betrachtung der streitenden und einander suchenden Grundstoffe des Lebens, die Gestalt, unter welcher sich die Begeisterung selbst als Begeisterung offenbart, und so des Künstlers innerste Seele dem Tag entfaltet. Und eben weil diese vollkommen erkennbar und gleichsam sichtbar wird, verhält sie sich nicht mehr als bloßes Subject zu den Gegenständen, sondern wird selbst Gegenstand und löst in sich die Gegenstände auf. Unter jene verschiedenen Gesichtspuncte wirst du nun bei sorgfältiger Untersuchung den Hymnus, den Lobgesang, den Dithyrambus, das Lied, das betrachtende Gedicht, auch die Elegie und Epistel, und vieles andere, was verschiedene Namen, oder was auch noch gar keine haben mag, einfügen können."

Zu S. 301.

Ueber das antike Lied und den Dithyrambus, welcher auf dem göttlichen Standpunkte dem Liede entspricht, vergl.

Erwin Th. II. S. 146: „Auch die Lieder (der Alten) wovon Liebe, Zorn, Tapferkeit oder dergleichen den Inhalt ausmachen, führen dieses alles nicht auf die allgemeine Idee der Gottheit zurück, wie etwa Petrarca, noch auf das Wesen alles Menschlichen und Persönlichen, wie Göthe, sondern eben darin besteht ihre Trefflichkeit, daß sie solches Wesen ungetheilt in Einer Regung hinausströmen lassen, und es so, als wär' es ganz und ewig in diesem einigen, augenblicklichen Gefühl, ins äußere Leben versetzen. Worin die Idee der Gottheit in ihrer höchsten Fülle walten mochte, das war wohl der Dithyrambus; und eben deswegen war dieser so voll heftiger und stürmischer Bewegungen, weil durch ihn sich diese Idee in ihrem ganzen Umfang in die Wirklichkeit hinausdrängen mußte."

Zu S. 304.

Die zur Gattung des philosophirenden lyrischen Gedichts gehörenden reflectirenden Chöre der Tragiker, namentlich des Sophokles, werden schön charakterisirt in der Vorrede zu Solger's Uebersetzung des Sophokles (Nachgel. Schr. Bd. II. S. 484.)

Zu S. 305.

Ueber die Eintheilung der neueren Lyrik und ihren wesentlichen Unterschied von der alten vergl. Erwin Th. II. S. 154. „Sie strebt," heißt es hier unter anderm, „nicht so, wie diese nach außen und strömt ihr Wesen nicht so aus, sondern hegt es im tiefsten Inneren und führt eben darauf alles Aeußere und Besondere zurück."

Ueber den Unterschied der alten und neuen Musik und den mächtigen Einfluß der ersteren auf das wirkliche Leben s. weiter unten die Anmerk. zu S. 340.

Zu S. 306.

Ueber Goethe's Römische Elegien vergl. Erwin Th. II. S. 224, wo dieselbe Bemerkung gemacht wird.

Zu S. 308. f.

Die dramatische Poesie wird im Erwin Th. II. S. 90. ff. folgendermaßen geschildert: „Darin stimmen alle überein, daß im Drama das wirkliche Leben vorgestellt werden soll, weshalb dasselbe auch weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft ein Ziel und gleichsam ein Maaß der Vollkommenheit vor sich hat, wie die beiden anderen Künste, sondern alles vor unseren Augen als gegenwärtig vorgehen läßt. — — In dem zeitlichen und wirklichen Leben als solchem selbst wird das Dasein der Idee dargestellt. — Freilich nicht so, daß wir das wirkliche Leben ganz in seiner bloßen Zufälligkeit und eigentlichen Nichtigkeit auffassen, wie es überhaupt für die Kunst nicht da ist. Schön muß es bleiben, aber deswegen braucht es nicht zu erscheinen, wie es mit der Gottheit ganz einig ist, noch wie es in gegenseitiger Beziehung mit derselben steht; sondern es kann ja auch so dargestellt werden, wie es in seiner Wirklichkeit zugleich sein Wesen ausdrückt, also ein schönes ist, und doch zugleich in seiner Zeitlichkeit und Nichtigkeit vor dem göttlichen Wesen erkannt wird. Ja es läßt sich durch die Kunst, sobald es ganz das gegenwärtige und wirkliche sein soll, durchaus nicht anders fassen. Denn ein Wesen trägt es in sich, und ist ewig und göttlich, sonst wär' es gar nicht; und dennoch ist es nur einzeln und zeitlich, und steht als solches mit diesem göttlichen Wesen im vollkommensten Widerspruche. Und weil dieser Widerspruch an sich durchaus unauflöslich ist, kann die wahre und echte Wirklichkeit des Lebens nur dargestellt werden durch die Kunst, in welcher die Idee als Wesen und als zeitliches Dasein gleich kräftig lebt. Das ist ja eben das große und unendliche und nie zu bezwingende Räthsel, welches die unbegeisterten Gedanken der Menschen unaufhörlich beschäftigt, daß in ihnen selbst zwei Naturen wohnen, die ewige und die zeitliche, die ohne einander nicht sein können, und doch einander gänzlich aufheben; dieses treibt sie zur Verzweiflung an der göttlichen Gerechtigkeit oder zum Hochmuth auf ihr eigenes Verdienst, dieses die Besseren auf die mannichfaltigsten Ausflüchte, um ihre Unruhe zu

beschwichtigen, und sich eine Wahrscheinlichkeit der Rettung vorzumalen, die ihnen durch keine Bürgschaft gesichert wird. In dieser Verwirrung und Zerrüttung tritt aber, um jetzt von der Religion zu schweigen, die Kunst auf, und löst nicht etwa, die Täuschung aufzeigend, das Räthsel, sondern bekräftigt erst recht dieses Verhältnisses innere Wahrheit, damit das Räthsel darin von selbst zergehe. Denn da, wo nicht etwa der Widerspruch vermittelt, oder die Harmonie aufgelöst wird, sondern wo Harmonie und Widerspruch ganz Eins und dasselbe sind, da wohnt diese wunderbare Kunst. Deshalb läßt sie sich auch durch nichts anderes erklären, sondern nur durch sich selbst verstehn, und nur durch sie und in ihr verstehn wir unser Leben. Darum greift keine Kunst so tief in unser gegenwärtiges Dasein und unsere Stimmung über dasselbe; und doch erhebt uns, gründlich verstanden, keine so ganz über all unser Bedürftiges und Uneiniges. Alle reizt sie an durch die großen, aber keinesweges idealischen, sondern ganz menschlichen Begebenheiten, welche sie in der Mitte des Volks, nicht dem bloßen Scheine nach, wie die gewöhnlichen, sondern in ihrer inneren Wahrheit vorgehn läßt, und jeden, auch den stumpfesten, auch den, welcher zuerst nur begierig war, irgend etwas Buntes und Lebendiges und ihm Gleichartiges zu sehn, treibt eine, wenn auch noch so dunkele Unruhe über sein eigenes Dasein zu einer Ahnung, daß ihm mit dem Vorhange der Bühne wohl noch ein anderer Vorhang, der undurchdringlich über der inneren Welt lag, aufgehn möchte. Und wenn auch nur Wenigen dieser ganz hinweggezogen wird, so werden doch gewiß die meisten von einem Strahle des Lichts, der aus demselben hervordrang, berührt und erfrischt."

Ferner S. 94: „Viele haben gemeint, das Drama enthalte das gemeine alltägliche Leben, welchem unseligen Gedanken wir die ganze Fluth von Familiengemälden und anderen Denkmalen der Geistlosigkeit schuldig sind. — Nicht kleiner ist aber auch der Irrthum, daß es nur ganz vortreffliche Menschen und Handlungen, eine zum Ideal erhobene Menschheit aufführe, welcher die jetzt für die besten geltenden Dichter, Fouqué,

Oehlenschläger und auch Werner auf das Außerordentliche und Bedeutsame geführt, und dadurch nur allzuoft um das wahre Streben der Kunst betrogen hat. Am besten verräth sich auch dieses Mißverstehen dadurch, daß ein solches Idealisiren in das Außerordentliche und scheinbar Tiefe gewöhnlich seinen Zweck verfehlt, und die übertriebene Häufung der Thaten und Charakterzüge, oder das Arbeiten nach innerem Gehalte wohl noch eher ein Lächeln, als Bewunderung hervorlockt. Ganz recht hat dagegen Aristoteles, wenn er einen dramatischen Helden verlangt, der sich nicht durch Vortrefflichkeit noch durch Schlechtheit auszeichne, aber an Ehre und Macht auf solcher Stufe stehe, daß sich an ihm das Wesen des menschlichen Lebens recht deutlich offenbaren könne. Denn dieses Wesen soll sich offenbaren, und darin liegt alles; darin liegt auch jenes sogenannte Schicksal, dessen Namen wir als einen leeren Schall von allen eingebildeten Kennern bis zum herzlichen Ekel wiederholen hören, das so manche neuere Dichter mit den umständlichsten Anstalten beschwören, und vielmals bei seinem Namen herbeirufen, worauf es nicht erscheinen will, indem es eben schon da, und in jedem wahrhaft erkannten Menschenleben von selbst gegenwärtig ist. Wie sind wir denn auch im Stande, dieses innere Wesen wahrzunehmen im wirklichen Leben, ohne daß uns der ewige Widerspruch zwischen dem Göttlichen darin, und der zeitlichen Erscheinung eben dieses Göttlichen, nicht des bloß Nichtigen, entgegenträte? Und dieser Widerspruch, der uns zerreißt, wo findet er seine Harmonie, als auf dem Standpuncte der Idee, wo er die Bedingung des Lebens, und zugleich die Aufnahme desselben in das Ewige selber ist? Aus dieser Einen Wurzel des wesentlichen Lebens gehn zugleich die beiden dramatischen Künste, die tragische und die komische, nach entgegengesetzten Seiten, aber mit derselben inneren Bedeutung hervor, und weit gefehlt, daß die eine idealisiren, die andere das gerade Gegentheil des Ideals mit offenbar widersinnigem Bestreben aufstellen sollte, sind beide bestimmt, den wahren Gehalt des wirklichen Lebens auszudrücken."

Zu S. 309.

Der Grund der reinen Spaltung des Tragischen und Komischen in dem antiken Drama, während in dem neueren beide Principien sich vermischen, wird im Erwin Th. II. S. 143. angedeutet, welche Stelle unten in der Anmerk. zu S. 343. mitgetheilt werden wird.

Zu S. 310.

Ueber das Streben neuerer Dramatiker, abstracte Begriffe darzustellen, vergl. oben die Anmerk. zu S. 114.

Zu S. 311.

Das tragische Princip wird mit besonderer Beziehung auf die alte Kunst im Erwin Th. II. S. 66. f. so dargestellt: „Die Willkür und Zufälligkeit des Einzelnen und die Gesetze der allgemeinen Nothwendigkeit gerathen in einen Kampf, worin zwar das Besondere unterliegt, aber nur in so fern alles ganz endlich und zeitlich ist, während das Ewige und Wesentliche, wodurch eben dasselbe mit sich selbst in diesen unauflöslichen Widerspruch verwickelt wird, sich bestätigt und verherrlicht. Denn bloß weil der einzelne Mensch dieses ebenfalls in sich trägt, und selbst in seiner Besonderheit als ein der Idee zugehöriges Wesen in dem Ewigen lebt, kann er sich kühn der Nothwendigkeit gegenüberstellen, sie in sein eigenes Gebiet des besonderen Lebens verpflanzen, und dieses dadurch rechtfertigen und in sich selbst begründen; welchen erhabenen Kampf wir recht deutlich in den Werken des Aeschylos, und vorzüglich in seinen Eumeniden, dargestellt finden. Dadurch wird nun endlich das Wirkliche selbst Symbol, und eben damit in das Reich der Kunst aufgenommen. Weit vollkommener aber noch geschieht dies, indem dasselbe als zeitliches Leben, und sowohl mit allem seinem Rechte an ein Bestehen für sich durch die Idee, als auch mit seiner ganzen Zufälligkeit und mit allem dem Bösen, was diese auf dasselbe häuft, untergehend in das Gebiet der ewigen Gesetze gehoben wird, welches eine wahre Verklärung des Men-

schen durch unmittelbare Versöhnung des Ewigen mit seinem Dasein ist, und wovon uns Sophokles das höchste Beispiel in seinem Oedipus in Kolonos vor Augen gestellt hat. Hiedurch sind endlich die äußersten Enden verbunden und das Weltall der alten Kunst wird in sich selbst harmonisch vollendet."

Zu S. 312. f.

Außer der schon oben zu S. 100 angeführten Stelle (Erwin Th. I. S. 250. ff.) vergl. über das Wesen des Komischen Nachgel. Schr. Bd. II. in der Beurtheilung der Schlegelschen Vorlesungen S. 516: „Das Komische entspringt ganz aus derselben Quelle (wie das Tragische). Es zeigt uns das Beste, ja das Göttliche in der menschlichen Natur, wie es ganz aufgegangen ist in dieses Leben der Zerstückelung, der Widersprüche, der Nichtigkeit, und eben deshalb erholen wir uns daran, weil es uns dadurch vertraut geworden und ganz in unsere Sphäre verpflanzt ist. Darum kann und muß auch das Höchste und Heiligste, wie es sich bei Menschen gestaltet, Gegenstand der Komödie sein, und das Komische führt eben in der Ironie seinerseits wieder seinen Ernst, ja sein Herbes mit sich. Und das wahrlich nicht bloß bei den Neueren, wie etwa bei Shakspeare. Rec. wüßte nicht, was tiefer erschüttern könnte, als die großen Bilder des demagogischen Wahnsinns, in welchem der herrlichste Staat des Alterthums sich selbst verzehrte, beim Aristophanes."

Zu S. 315.

Vergl. die oben zu S. 308. angeführte Stelle: Erwin Th. II. S. 94; und über das Französische Drama insbesondere Nachgel. Schr. Bd. II. S. 550. f.

Zu S. 316.

Ueber Aeschylos und Sophokles und den verschiedenen Standpunct beider Dichter vergl. außer den oben zu S. 311. angeführten Worten noch Nachgel. Schr. Bd. II. S. 456. ff.

Hier heißt es S. 458: „Was Aeschylos in seinen Grundkräften nach allen Seiten mit dem höchsten Schwunge der Phantasie und mit nicht minder verständiger Kunst zuerst nach seinem wahren Wesen vorgestellt hatte, das bildete Sophokles zum vollendeten und mit sich selbst übereinstimmenden Ganzen. Alle jene Gegensätze, die bei jenem im erhabenen Kampfe hervortraten, erscheinen bei ihm unter kräftiger und lebendiger Aeußerung eines jeden derselben, doch zugleich in Einheit und Gleichgewicht, also in ihrer höchsten Vollkommenheit. Bei Aeschylos ist offener Kampf der Geschlechter der Menschen und Götter gegen einander und gegen das Schicksal; hier aber treten weder Götter noch Schicksal auf den Kampfplatz, sondern jeder von beiden Theilen äußert sich lebendig und innig verwebt in das Leben der Menschen selbst durch eine stille, ihre Welt erst selbst bildende Wirksamkeit; und so vollendet die Kunst, in sich selbst geschlossen, ihren ganzen Kreislauf. Dieses wirkliche Leben, dieses menschliche Dasein in seiner höchsten, vollen Schönheit wiederholt uns Sophokles mit eigenthümlicher und fast göttlich schöpferischer Weisheit. Der einzelne Mensch ist auch bei ihm im Streite mit dem nothwendigen Allgemeinen, aber anders als beim Aeschylos. Nicht mit Trotze gegen ein Höheres; nein, in der Verfolgung von Zwecken, die ganz in dem ihm eigenen Kreise liegen, ja vielleicht in redlicher und edeler Bestrebung für das Ganze, für sein Volk, für das Recht, muß er dennoch, weil nun einmal er das Einzelne nicht ewig und vollkommen sein kann, einen Fehl begehen, der ihn durch eine Kette nothwendiger Verknüpfungen ins Verderben führt, ja auch wohl sein ganzes Geschlecht mit hineinzieht. Aber er selbst wußte ja, wie wir, vorher, was das Loos des Sterblichen ist, und schon dieses ist eine Beruhigung und Versöhnung. — Allgemeiner ist der Gegensatz zwischen den ewigen und nothwendigen Gesetzen der Natur und Sittlichkeit, und den Gesetzen, durch welche menschliche Weisheit menschliche Willkür zu ordnen strebte. Diese sowohl wie jene sind heilig und ehrwürdig, aber es kann nicht fehlen, daß sie im Einzelnen mit einander streiten, und diese menschlichen Gesetze, als

Werke der Zeit und des Wechsels, jenen ewigen unterliegen. Einen noch froheren Trost führt dieser Ausgang bei sich, indem wir durch den Sturz des Einzelnen wohl durchsehen, wie das Zeitliche in seinem Ganzen auch Eins sei mit jenem Ewigen, und insofern ebenfalls unveränderlich und unvertilgbar." Vergl. ferner ebendas. S. 525. ff.

Zu S. 317.

Ueber die wesentliche Bedeutung des Chores in der alten Tragödie heißt es Nachgel. Schr. Bd. II. S. 524: „Indem in den Hauptpersonen das Einzelne untergeht, steht in dem Chore die Gattung als Abbild der bleibenden Weltgesetze da, in welchem alle Widersprüche vermittelt sind und einander nicht zerstören, sondern durch ihr Gleichgewicht erhalten. Daher die Mäßigung des Chors, die ruhige Betrachtung, die billige Erwägung, und vorzüglich die beständige Hinweisung auf eine göttliche Ordnung der Dinge, womit er die vorhergehenden Handlungen und Begebenheiten begleitet."

Ueber die Sophokleischen Chorgesänge insbesondere und deren verschiedene Arten s. die Vorrede zur Uebersetzung des Sophokles: Nachgel. Schr. Bd. II. S. 483. ff.

Ueber die alte Komödie, sowie auch über die neuere Komödie der Griechen, welche letztere Solger hier ganz übergeht, vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 535. ff., wo von S. 539 an besonders die Behauptung ausgeführt wird: „daß die neuere Komödie oder das Lustspiel, richtig verstanden und ausgeführt, eine vollkommen poetische und gar nicht anzufechtende Gattung sei, und es sich zeigen ließe, daß es nach der ganzen Natur der Griechischen Poesie zwei solche Aeußerste in der Komödie geben mußte, wie die alte und neue, während die Tragödie in der Mitte stand. Das Lustspiel," heißt es S. 542, „verhält sich zur alten Komödie, wie das Idyll zum Epos, oder die Novelle zum Romane." u. s. w.

Zu S. 319. ff.

Ueber die Entbehrlichkeit des Chores in dem neueren Drama vergl. die in der Anmerk. zu S. 169 angeführte Stelle: Nachgel. Schr. Bd. II. S. 579.

Ueber die drei Stufen des neueren Drama vergl. Erwin Th. II. S. 152.

Der Charakter Calderon's und des Spanischen Drama überhaupt wird ausführlich und trefflich entwickelt in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 599. ff.: „Zuvörderst," heißt es hier, „hat diese Poesie darin viel mit der antiken gemein, daß sie sich immer an einen bestimmten äußeren Stoff anschließt, und in der besonderen Thatsache als solcher, in dem wirklichen Erfolge, das Abbild allgemeiner Gesetze sieht. Daher fällt hier aller Unterschied des Historischen und Erfundenen weg, der, wie beim Shakspeare gezeigt worden ist, darauf beruht, daß sich mit einer Begebenheit oder Handlung sogleich ihre Beziehungen auf das Wesentliche in ihr verbinden, und sie daher schon in ihrer Entstehung aus den tiefsten Gründen der menschlichen Natur hergeleitet, oder in ihren thätigen Elementen wieder in sie aufgelöst wird. Wo aber alles so ganz in der Handlung enthalten sein soll, da ist eine Mythologie unentbehrlich; denn es verhält sich in dieser Rücksicht hier eben so wie bei der griechischen Weltansicht, daß die einzelne Handlung zugleich typisch sein, den allgemeinen Charakter vollständig in sich ausprägen muß. Und doch ist es wieder ein ganz anderes Verhältniß als bei den Griechen. Daß hier, wie in den alten Heroen, in dem Einzelnen sich das Göttliche ausdrücke, das verbietet schon die christliche Religion, und eben so sehr der ganze dadurch entstandene Geist der neueren Völker, welcher überall auf die Spaltungen und Gegensätze im menschlichen Wesen gerichtet ist, und ihre Beziehungen aufeinander verfolgt, um sie zu verknüpfen oder von einander zu sondern. Aus diesem Grunde wird die Mythologie, die sich in der spanischen Poesie erzeugt, eine abstracte, eine Mythologie allgemeiner Begriffe, der Ehre, der

Liebe, u. s. w. Es ist ein feststehendes, bis in das Einzelne ausgebildetes und auf einen ganzen Vorrath besonderer Fälle schon im Voraus bearbeitetes System über diese Begriffe, welches schlechthin vorausgesetzt wird, unbedingten Glauben fordert, und sich in allen wesentlichen Handlungen und Begebenheiten vollständig abspiegelt. An diese Voraussetzungen knüpft sich eine ganze Masse von Folgerungen an, welche über das ganze Wesen dieser Poesie, und besonders über den Calderon ein hinreichendes Licht geben könnten. Da wir hier ein feststehendes System von Begriffen haben, woran nicht gerüttelt werden darf, wenn der Weltansicht nicht ihr Boden schwinden soll, so fällt schon alle jene grübelnde Untersuchung der innersten Tiefen der menschlichen Natur weg, die bei Shakspeare so wichtig ist. Die ganze Poesie der südlichen Völker hält sich daher in der Welt des äußeren Lebens und Wirkens; denn nur diese läßt sich auf jene allgemeinen Begriffe zurückführen; ein tiefes Eindringen in das Innerste finden wir nirgend. Eben deshalb übt aber der Verstand seine Thätigkeit mit desto größerer Künstlichkeit und Gewandtheit an den Verwickelungen und Collisionen jener Begriffe unter sich, und an ihrer Ausführung durch die mannichfaltigen, bald förderlichen bald störenden Gestaltungen des wirklichen Lebens. Diese künstlichen Berechnungen finden wir keinesweges allein im Lustspiel, sondern auch in der Tragödie, nur daß sie sich dort mehr auf die Absichten und Charaktere einzelner Personen, hier mehr auf die zufälligen Verwirrungen der Begebenheiten oder die Anlage höherer Fügungen beziehen. Von dieser Seite ist also diese Poesie größtentheils ein Werk des künstlich berechnenden Verstandes, und keinesweges einer so schrankenlosen, alle Grenzen des Stoffes überfliegenden Phantasie, wie man gewöhnlich annimmt." u. s. w.

Hinsichtlich Shakspeare's kann hier nur hingewiesen werden auf die ausführlichen tief eingehenden Erörterungen, welche Solger über diesen Dichter und seine Werke in seiner Beurtheilung der Schlegelschen Vorlesungen (Nachgel. Schr. Bd. II. 556 — 596) gegeben hat, und woraus man-

ches Allgemeinere schon in den früheren Anmerkungen ausgehoben worden ist. Ueber den historischen Standpunct Shakspeare's äußert er sich dort S. 560. f. ganz ähnlich.

Ueber Goethe und Schiller vergleiche denselben Aufsatz von S. 614 an. Eine Stelle daraus, Goethe's Iphigenia betreffend, ist schon oben zu S. 278 mitgetheilt worden. — Ueber Tieck s. ebendas. S. 623. f.

Die kräftigen Worte in denen Solger die Ausartung des neueren Drama schildert, welches das gemeine Verbrechen zum Stoff der Handlung wählt und die Bühne zum Richtplatz umwandelt, sind auch heute noch völlig an der Zeit, obwohl an die Stelle jener vornehm sich aufspreizenden Schicksalstragödien bescheidener einherschleichende Melodramen getreten sind. „Es ist leider dahin gekommen," sagt Solger ebendas. S. 624, „daß man, auch ohne allen Anspruch auf einen höheren, moralischen oder künstlerischen Standpunct, die baare Aufdeckung dessen, was in der menschlichen Natur zugleich verabscheuungswürdig und gemein ist, für tragisch genommen hat. Das arme, von den Deutschen so lange gemißhandelte Schicksal hat sich endlich bequemen müssen sich in den unwiderstehlichen Trieb zum Verbrechen zu verwandeln, der die verwilderte Phantasie des für das Hochgericht reifen Menschen hinreißt, und wovon wir so manches Beispiel in Criminalacten lesen; und dazu muß es gar noch einer seltsamen Art von Moral dienen, nach welcher Verbrechen durch Verbrechen gebüßt werden. Was hierin anziehen kann, das ist nur die allerroheste Art des Interessanten, welche auch die Menge nach den Richtplätzen lockt. Auch Liebe aus gemeiner Eitelkeit und ihre natürlichen Kränkungen müssen aus demselben Grunde tragische Motive werden. Dazu kommen Charaktere, die keine sind, und Verse die keine sind, Compositionen, wo der Zufall dem Schicksal wacker in die Hände arbeitet, und eine schülerhafte, oft sogar grammatisch unrichtige Sprache." —

Zu S. 321. f.

Ueber des Wesen der Plastik vergl. Erwin Th. II. S. 103. f.: „So fern der Körper als begrenzt, oder vielmehr in sich selbst vollendet und einzeln für sich da ist, strömt in ihn das ganze innere Licht der Phantasie ungetheilt über, und durchdringt ihn vollkommen mit seinem Wesen, so daß die zufällige Begrenzung der Gestalt eben dadurch eine nothwendige und ewige wird. Hiedurch wird in der Bildhauerei der Körper aus dem Zusammenhange der Erscheinungen herausgehoben, und erhält ein eigenthümliches, ganz für sich bestehendes Leben. Denn was dem lebendigen Körper in seinem eigenen Inneren Bedürfniß zu seinem Bestehen ist, das ist aufgegangen in das vollendete Dasein des schön gebildeten, weshalb von ihm gilt, was Winkelmann über den Apollon von Belvedere sagt: „Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt." Was ist aber dieser himmlische Geist anders, als jenes schaffende Licht der Phantasie! Vor diesem verschwindet auch die den Körper umgebende Außenwelt; denn da er selbst ein Weltall ist, wie könnte sein Dasein von irgend einem andern abhängen? Nur durch die Zufälligkeit seiner eigenen Gestalt, die aber gänzlich mit seinem Wesen zusammenfließt, ist dieses Dasein und die Wirklichkeit zu erkennen, und jenes ist nicht mehr außer ihm, sondern eben dadurch ganz in ihm selbst gegenwärtig. Wer also ein Werk dieser Art würdig genießen will, der gebe selbst den Zusammenhang mit der ganzen übrigen Welt auf, in so fern er außerhalb dieser Gestalt als unendliche Unvollkommenheit liegt, und versenke sich gänzlich in den Umfang dieses Einen Leibes, den es darstellt. Denn nur in solcher reinen Begrenztheit ist diese Kunst allumfassend, und wenn du von Grenzen derselben gegen andere Künste redest, so kann dieser Ausdruck nur für die Außenseite gelten, wo die verschiedenen Künste als neben einander liegend den gemeinen Erkenntnißarten erscheinen, und von ihnen verglichen werden können. Da muß sie freilich

alles, was auf den Zusammenhang der Dinge im Lichte zielt, so sehr vermeiden, daß sie auch das Auge nicht als lebendiges Organ des Anschauens ausführt, sondern nur als Theil des Leibes andeutet. Alle Verbindung mehrerer Personen unter einander und mit der übrigen Natur muß sie meiden, oder sich dabei schon, indem sie die vollkommene Rundung der Gestalten aufopfert, in der erhobenen Arbeit und dem Schnitzwerk der Malerei nähern. Wenn sie aber gar sich auf die Färbung der Körper einlassen will, so wird sie widerlich und Grauen erregend. Und das nicht bloß, weil sie das Leben zu täuschend nachahmt, wo es uns nachher nicht wirklich erscheint, sondern weil auch die Phantasie, nachdem sie einmal in den runden Körper als in eine durch und durch gleichartige Welt gewiesen ist, und sich darin vollenden sollte, durch den Zutritt der Farben und des Lichtes in sich selbst auf das roheste zerrissen wird. Diese Grenzen der Kunst nach außen entstehen also keinesweges durch das Mittel, welches sie zu ihren Darstellungen wählt, sondern dadurch, daß jedes Mittel, wodurch sie sich offenbaren kann, von ihrem inneren Wesen aus eine ganz eigenthümliche und sich selbst genügende Natur annimmt."

Zu S. 324.

Bei Gelegenheit der Erwähnung des Apollo von Belvedere mache ich den Leser aufmerksam auf die schöne schon im Jahre 1802 mit eben so warmer Begeisterung, als besonnener Beobachtung entworfene Schilderung dieses Kunstwerkes in den Nachgel. Schr. Bd. I. S. 77. ff.

Zu S. 327. ff.

Ueber die Malerei vergl. Erwin Th. II. S. 105. ff.: „Wie in der Bildhauerei alles Körper ist, so ist in der Malerei jeder Körper als solcher doch nur Geist und in der geistigen Beziehung schwebend vorhanden. Sein ganzes Dasein besteht in der Art, wie er im Lichte schwimmt und sich im Zusammenhange der Wahrnehmung auf der Seele, der ihn das Licht zugetragen

hat, abbildet. Denn nicht den leiblichen Stoff allein stellt die Malerei dar; wie könnte sie auch, da er gar nicht mehr in seiner eigenthümlichen für sich bestehenden Natur da ist, sondern als bloßer Schein für das Erkennen in der Fläche, worin ihn allein die Wirkung des Lichtes rundet? Er ist also da als Erkanntes und als Vorstellung, und bloß als diese, weshalb er auch den reinen Gedanken, wie er aus dem Innern der Phantasie hervorgeht, in sich aufnimmt und lebendig ausdrückt. Dies eben ist das Wunderbare dieser Kunst, daß der Körper darin nur Schein, und eben deshalb fähig wird, die innersten Gedanken und den Zusammenhang und die Beziehungen der Dinge, nicht bloß in ihrer äußeren Begrenzung, sondern im Lichte der Phantasie zu offenbaren. So wie sich dieses Licht durch die Bildhauerei in den Körper verdichtet, so löset es vermittelst der Malerei alle Gegenstände durch das gemeinsame Mittel des erscheinenden äußeren Lichtes, in Einen Zusammenhang auf. Die für die einzelnen Körper zufälligen Wirkungen des äußeren Lichtes fallen in Eins zusammen mit der wesentlichen Vereinigung in dem geistigen. Ueberall ist also in dieser Kunst Beziehung, Inhalt, Entwickelung desselben, Zusammenhang, und gewaltig würde der irren, welcher die einzelnen Gesichter und Gestalten, die sie ausführt, an und für sich als abgesonderte Gegenstände beurtheilen wollte. Denn selbst da, wo der Künstler in die Zeichnung und Form der Körper die meiste Bedeutung legt, ist es dennoch Bedeutung, und es strahlt von dem Antlitz oder von der Gestalt die Beziehung auf den Gedanken oder auf die übrige Welt aus. Diese Kraft der Idee glaubt man aus den Gesichtern des Leonardo als das erscheinende Licht selbst hervordringen zu sehn; mit sanfter Milde verbreitet sie sich meistens beim Raphael durch die körperlichen Erscheinungen als ein zartes inneres Band, welches die verschiedenen Gestalten zu einer gemeinsamen Harmonie verknüpft. Aber am deutlichsten und am reinsten überwiegend ist diese Harmonie in die Erscheinung übergegangen in den Werken des Correggio. Alle Gestalten spielen bei diesem in dem gemeinsamen Strahle, durch

den sie belebt werden; ja oft würden sie für sich weder schön noch verständlich sein, während sie als Töne in dem vollen Accorde seines Lichtspiels göttliche Gedanken in das erscheinende Leben hervorlocken. An ihm läßt sich am deutlichsten die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Kunst erlernen, wenn gleich vielleicht in Raphaels Werken der Gedanke noch mehr allmächtig genannt werden kann, welcher darin die Körper an sich selbst und mit mäßiger Beziehung auf einander zu rein geistigen Erscheinungen umschafft."

Zu S. 333.

Ueber Michael Angelo vergl. oben S. 249 und die Anmerk. dazu.

Zu S. 334. ff.

Ueber das Verhältniß der beiden entsprechenden Künste, Architectur und Musik, zu einander vergl. die Anmerk. zu S. 263.

Ueber das Wesen, die Wirkung und die eigentliche Bestimmung der Architectur insbesondere vergl. Erwin Th. II. S. 113. ff.: „Zuvörderst scheint diese Kunst von der Nothdurft und Zweckmäßigkeit auszugehn, und so wird sie von vielen beurtheilt. Wenn sie sich aber auch anschließt an das sinnliche Bedürfniß des Schutzes und der Bedeckung, kann man deswegen unbedingt behaupten, daß sie aus demselben hervorgehe, und sollte man nicht vielmehr daraus, daß sie die Seele so unglaublich erhebt, ganz das Gegentheil schließen, das müsse nämlich wohl nicht die wahre und höchste Baukunst sein, die sich bloß mit der Errichtung oder selbst mit der Verzierung der Wohnhäuser beschäftigt? Warum sie sich aber an jene Verhältnisse der Zweckmäßigkeit anschließt, das ist wohl klar, wenn wir bedenken, wie sie die Materie als bloßen Stoff behandelt, der dem Gedanken gegenübersteht, und wollten wir darum gleich eine solche Bestimmung für das Bedürfniß annehmen, so wäre das nicht besser, als wenn man dem Drama, weil es das wirkliche

Leben darstellt, die knechtische Nachahmung des ganz Gemeinen aufbürdet. Dagegen lehnt sich denn aber auch das ganze Wesen dieser Kunst auf. Denn soll die Gestaltung der Regel und dem Maaße vollkommen entsprechen, so müssen auch Zweck und Mittel ganz und gar in ein gemeinsames Drittes verschmolzen sein. Dieses Dritte aber ist das Verhältniß, an welchem ohne Störung die äußere Masse in unseren Verstand aufgenommen, und dieser in jene hinüber geleitet wird. Und eben dieses bringt die ganz eigenthümliche Wirkung dieser Kunst hervor. Denn nicht in dem für sich bestehenden, lebendigen Einzelwesen erschöpft sich ihr Wirken, wie das der Malerei und Bildhauerei, sondern in dem Verhältniß zwischen der wahrgenommenen Materie im Raume und dem wahrnehmenden und doch gesetzmäßigen Erkennen, welches, als ein ganz allgemeines, sich doch in der wirklichen, bestimmten Gestaltung vollständig offenbart. So darfst du nicht sagen, jene Gesetzmäßigkeit in ihren Werken sei etwas Abgezogenes; denn sie offenbart sich in einer ganz gegenwärtigen Form, in welcher auch Stoff und Erkenntniß etwas ganz Wirkliches und Einzelnes werden, ja beides geht so in einander über, daß der unbeseelte Stoff selbst als organisch erscheint, und seine Gestaltung sich bald der menschlichen, bald der Pflanzenbildung nähert, das Verhältniß also nicht von außen hinzugethan wird, sondern aus der Masse selbst erwächst. Wer die Säulenbündel altdeutscher Kirchen, und die himmelhoch sich wölbenden Zweige, in welche sie auseinander treiben, recht lebendig anschaut, dem wird das Sprießen und Drängen nach oben und der pflanzenartige Wachsthum nicht verborgen bleiben. In der ionischen Säule dagegen zeigt sich am lebendigsten die üppige und weiche Fülle, der man mit dem Auge die darunter verschlossene Lebenswärme anzufühlen glaubt. Darum eben bestimmt also das schöne Bauwerk so ganz unser Gemüth und setzt dasselbe in eine durchaus eigenthümliche Verfassung, weil das Gemüth selbst nach seinen allgemeinen Gesetzen, in die gegenwärtige, aus sich selbst treibende Gestaltung mit aufgeht. Muß nun nicht solche Verschmelzung der Form des

Wahrnehmens mit seinem Gegenstande nothwendig die Aeußerung einer Idee sein? — — Nichts anderes kann also auch in diesem reinen Verhältniß der räumlichen Gestaltung wohnen, als die Gottheit selbst. Demjenigen also eine Wohnung in besonderer Gestalt zu geben, der kein Bedürfniß derselben hat, und dessen Wohnung der gesetzmäßig erfüllte Raum, das heißt das Weltall ist, darauf geht diese Kunst hinaus. Jedes ihrer Werke ist darum eine solche Welt, und ein Haus einer Gottheit, sollte sie auch durch ganz verschiedene Aeußerungen darin erscheinen. Denn die allgemeinste und höchste Bestimmung der Baukunst bleibt zwar, der Gottheit Tempel zu geben; doch läßt sich diese Aufgabe auch durch viele abgesonderte Aeußerungen der Idee im Staat und selbst bis in das bürgerliche Leben hinein verfolgen; nur das Bedürfniß muß nie das bestimmende sein. Ja erst dann würde die Kunst, wenn es möglich wäre, ihr vollständiges Wirken erfüllen, wenn sie unser ganzes wirkliches Leben mit einer solchen göttlichen Wohnung umgäbe, und uns so überall an den Anblick der Schönheit und Harmonie gewöhnte. Aber das beweist freilich, daß sie gänzlich entwürdigt ist, wenn sie zur bloßen Verzierung der Wohnhäuser gebraucht wird, während die Kirchen und Staatsgebäude kaum einem menschlichen Aufenthalte gleichen. Ganz anders dachten unsere deutschen Voraltern, welche gern Jahrhunderte auf die Ausführung eines Gotteshauses wandten." —

Zu S. 340. ff.

Ueber die Musik vergl. Erwin Th. II. S. 120. ff.: „Durch den Laut kommt die Seele allein für sich als thätiges Leben zur sinnlichen Erscheinung; der Laut ist ihre äußerste Darstellung in der mannichfaltigen, wechselnden Besonderheit. Er drückt also zunächst aus den augenblicklichen Zustand der Seele in ihrer Berührung mit der Außenwelt, den wir Empfindung nennen. Aber nicht bloß in dem lebendigen Wesen, auch in dem leblosen wohnt eine Seele, die allgemeine Seele der Natur, welche sich bei der Berührung der Körper ebenfalls nur durch den

Laut äußert, und eine dunkle allegorische Beziehung auf die Bedeutung der menschlichen Stimme in sich trägt. Diese Bedeutung des Lautes nun ist es, welche den viel verbreiteten Wahn hervorbringt, die Musik sei nur zur Erregung von Empfindungen und Leidenschaften bestimmt, wodurch sie ganz herabgewürdigt wird zur sinnlichen Lust, da sie vielmehr das äußere Dasein der Seele in den Empfindungen zur Gesetzmäßigkeit und höchsten Ordnung erheben soll. Ganz so, wie sich die Baukunst an das Bedürfniß anschließt, ohne daher zu stammen, verknüpft sich auch die Musik mit dem Wechsel der Lust und Unlust, der sich aber ganz verwandelt und versöhnt hat in der reinen und allgemeinen Einheit des Erkennens, die alle Besonderheit demselben vollkommenen Maaße unterwirft. Das Mittel der Verbindung zwischen dem Maaße und dem Gemessenen ist aber die Zeit, welche überhaupt nur die Beziehung des Begriffs auf das ganz einzelne, und stets wechselnde Mannichfaltige möglich macht. In der Zeit ist der durch Empfindung unendlich veränderte Laut mit dem einfachen Gesetze der Erkenntniß Eins und dasselbe. Durch die Zeit kommt in ihn selbst eine regelmäßige Abstufung, wodurch er zum Tone wird, und zugleich das Gesetz, wodurch die wechselnden Töne in ein vollendetes Ganzes aufgenommen werden. Wo aber das höchste Gesetz der Einheit mit dem mannichfaltigen Dasein vollkommen Eins ist, da ist die Gottheit gegenwärtig. So löst diese Kunst unser eigenes Dasein, als zeitlicher und empfindender Geschöpfe, in das göttliche Wesen auf, und keine der anderen vermag so durch und durch unseren gegenwärtigen Zustand zu bestimmen und zu erhöhen. Sie wirkt mit unwiderstehlicher und fast schonungsloser Gewalt; und wenn selbst die Baukunst nur dadurch unser Gemüth beherrscht, daß sie es an die Ordnung eines gesetzmäßigen, dasselbe ganz bestimmenden, aber doch noch äußeren Gegenstandes festbannt, so bemächtigt sich die Musik unseres eigenen gegenwärtigen, nicht von uns zu trennenden Bewußtseins, hält es uns vor, überführt uns gleichsam davon bis zu unserem eigenen Geständniß, und sichtet es endlich vor Gott, indem sie es zur vollstän-

digen Aufnahme des göttlichen Gesetzes ohne allen Vorbehalt noch Ausflucht zubereitet."

Hinsichtlich der Wirkung der Musik auf das Gemüth vergl. noch die schöne Darstellung im Erwin Th. I. S. 67. ff.; wovon nur der Schluß hier eine Stelle finden möge. „Die Musik," heißt es S. 69, „ist die Erscheinung der Schönheit, die am meisten unser ganzes Leben ergreift, uns in ebendemselben Augenblick zur stürmischen Leidenschaft aufregt und in tiefes Nachsinnen versenkt, Ruhe und Unruhe, Raserei und Besonnenheit in uns auf das innigste verschmelzt. Ja sie kehrt unser ganzes Wesen um und schafft es neu, indem auch das Unruhige und Getrübte darin nur als der mannichfaltig gebrochene Strahl desselben einfachen Lichtes erscheint. Wer aber sich selbst hinabstürzt in das Mannichfaltige und die bloße Empfindung, der kann sie weder würdig genießen noch hervorbringen, der mißbraucht sie zur Dienerin der Sinnlichkeit. Wie weise waren daher die Alten, die sie als einen so wichtigen Gegenstand für den Staat ansahen, und Gesetze über sie gaben, weil sie wohl bemerkten, daß sie zugleich das heilsamste und das gefährlichste Mittel sei, auf die menschlichen Gemüther einzuwirken!"

Wie die alte Musik von der neueren unterschieden war und wie vermöge dieser verschiedenen Beschaffenheit die alte einen mächtigeren Einfluß auf das wirkliche Leben üben mußte, als die neuere, darüber wird im Erwin Th. II. S. 145 folgendes bemerkt: „Musik war und ist in beiden Weltaltern höchst gebildet; es ist nur Schade, daß wir von der alten nicht mehr durch eigene Wahrnehmung urtheilen können. Aber was nothwendig sein mußte, das können wir doch wirklich ausfindig machen. Und da läßt sich zur Ueberzeugung einsehn, daß die Musik der Alten unmöglich so in die tiefste, reinste Anschauung der Idee versenken, und die ganze Außenwelt darin auflösen konnte, wie die neuere. Wir wissen ja erstlich, daß sie sich fast allein an die Poesie anschloß, indem das bloße Instrumentenspiel von Philosophen nachdrücklich gescholten wird, weil es wahrscheinlich zu sehr der prahlenden Meisterschaft diente, wie auch oft bei uns.

Und zweitens kennen wir meistens auch die Arten der Poesie, die sie begleitete, und die eben von der Beschaffenheit sind, daß die Idee darin ganz symbolisch durch die Darstellung der äußeren Handlung erschöpft wird. So ist es ja selbst mit der alten lyrischen Poesie. — — Daher kommt denn auch die außerordentliche Wirkung, welche die Musik bei den Alten auf das wirkliche thätige Leben äußerte und wodurch sie den Gesetzgebern so wichtig wurde. — Denn sie erregte in der That Leidenschaft, inden sie die Seele trieb, sich in die äußere Welt, mit allem, was sie in sich trug, hinaus zu stürzen. Darum konnte sie wohl wirken als eine Art von Bezauberung oder Beschwörung, welche das Gemüth bald zur Liebe, bald zum kriegerischen Muthe, ja im orgiastischen Tosen der Trommeln und Hörner zu wahrer Raserei unbewußt dahinriß. Das Gegengift trug sie freilich auch bei sich, indem sie alle solche Wirkungen dem Gleichmaaß unterwarf, weshalb auch die Lehrer auf der Kithara den Knaben zugleich Lehrer der Zucht und des ordnungsmäßigen Wandels sein sollten. Was die Alten an der Musik loben, ist auch immer das Einfache und Gleichmäßige; Fülle dagegen und Ueppigkeit verwerfen sie als sittenverderblich. Ist es nun mit der neueren Musik nicht ganz anders? Kann sie nicht durch die rauschendste Fülle nur desto tiefer einsingen in die stille Ahnung des Ewigen? Denn nicht in die Außenwelt zieht sie das Einfache in uns hervor, sondern stellt alles Aeußere auf dem klaren Spiegel des Innern, wie in seinem allgemeinen Wesen, nicht sowohl in seiner Wirklichkeit, als im ganzen Umfange seiner Möglichkeit und dennoch als gegenwärtig dar."

Zu S. 343. ff.

Das Verhältniß der einzelnen Künste zu einander und ihr Zusammenstreben zur Vereinigung in eine gemeinschaftliche Wirkung, welche die alte und die neue Welt auf ganz verschiedenen Wegen erreicht, wird ausführlich erörtert im Erwin Th. II. S. 133. ff. Wir heben zur Vergleichung mit unserem Texte hier nur die Hauptpuncte aus:

„Die Kunst strebt auch in ihrer äußeren Darstellung offenbar nach einer Vereinigung aller Künste in eine gemeinschaftliche Wirkung. — Am meisten erscheint dies in dem Drama der Alten. — Aber auch das alte Drama theilt sich selbst in zwei ganz entgegengesetzte Künste: die tragische und komische. — Und unser neueres Drama läßt eine ganz andere Scheidung zu, als das Griechische, nämlich in das musikalische und unmusikalische." (Vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 523). — — „Wenn also auch die Kunst nach einer Vereinigung ihrer Gattungen in der Wirklichkeit strebt, so thut sie es doch in der alten und neuen Welt auf ganz entgegengesetzten Wegen." —

S. 135. „Die alte Kunst erreicht die höchste Vereinigung ihrer Bestrebungen im Drama, welches nicht allein überhaupt der Mittelpunct der alten Poesie war, sondern sich auch mit der Musik auf das innigste durchdrang, und die körperlichen Künste um sich her versammelte. Daß es bei der neueren anders ist, leuchtet wohl ein. Schon die Musik ist, wie wir bemerkten, nicht so ganz nothwendig und unzertrennlich mit dem neueren Drama verbunden, und schafft sich vielmehr ein ganz eigenes Drama, welches auch als Poesie ganz anderen Gesetzen als das andere unterworfen ist, und zwar weit mehr musikalischen als poetischen. Die Musik ist aber gerade diejenige Kunst, welche am meisten geeignet ist, die verschiedenen Künste zur gemeinsamen Wirkung zu verbinden, und sie gleichsam in ein gemeinschaftliches Element aufzulösen; — daher auch besonders in schönen Kirchen, die Verhältnisse des Gebäudes, und selbst die in den geweihten Gemälden dargestellten Handlungen durch die Musik erst belebt zu werden scheinen, so daß wir beim Anblick von diesem allem ohne die gottesdienstliche Musik, fast nur die Anstalten zum wirklichen, thätigen Gottesdienste vor uns zu haben glauben."

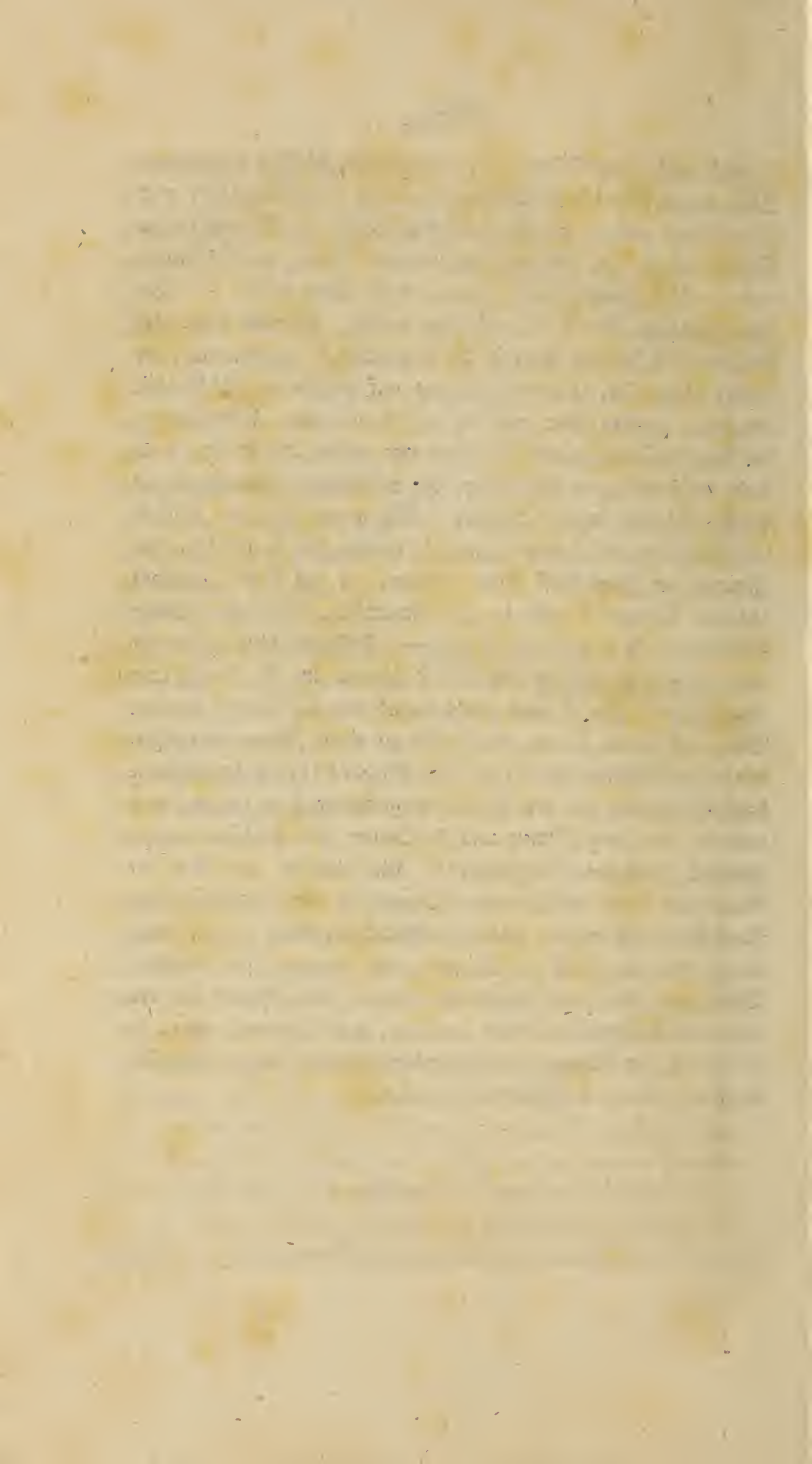
S. 139. „In dem unmusikalischen Drama der Neueren aber wird schon für sich eine solche Verknüpfung des inneren Gedankens und der mannichfaltigen Erscheinung gefunden, welche,

da sie einmal da ist, von der Musik nicht mehr dargestellt zu werden braucht, und auch, weil sie nach den Gesetzen einer ganz andern Kunst vor sich geht, nicht von ihr aufgefaßt werden kann. — Die neueren Dramatiker gehen unendlich viel tiefer als die alten in die innersten Gesinnungen, Gedanken, Gefühle, Zwecke der handelnden Personen nicht nur ein, sondern suchen auch alles dieses mit Worten auszudrücken, so daß uns in ihren Werken, außer der wirklich vorgehenden Handlung, auch alle Quellen derselben geöffnet werden, ja manche neuere Stücke bei weitem mehr innere Begebenheiten, in der Entwicklung der Gefühle, Neigungen und Sinnesarten, als äußere darstellen. Daher wundern wir uns oft, und bewundern es meistens, daß die Alten sich so wenig aus einem verwickelten und verschlungenen Plane zu machen pflegen, dagegen bei uns die Gewebe auf das feinste und künstlichste angelegt und in einander geflochten werden, damit zuletzt alles in eine Hauptwirkung zusammentreffe. Dieses Enthüllen der bewegenden Ursachen, wodurch gerade das, was die Alten Schicksal nannten, auseinander gewickelt, und in einzelne Fäden zerlegt wird, und das kunstvolle Hinleiten derselben zur beabsichtigten Wirkung, wäre dieses nicht jene von uns angedeutete Beziehung, welche die Musik aus der einen Seite unseres Drama verbannt?"

S. 141. „Wir hätten also ziemlich klar erkannt, worin jener Gegensatz des musikalischen und unmusikalischen Drama seinen Grund hat. Denn so wie dieses alle inneren Beweggründe entwickelt und ausspricht, so setzt jenes ohne Ableitung und unmittelbar die äußere Begebenheit mit dem Innersten in Verbindung. Deshalb ist es auch ganz recht, daß in der Oper alles, so viel irgend möglich, in die äußere Handlung gelegt, und durch sie verbunden, mit Tanz und Geberde zum Ausdruck gebracht wird; aber das ist nicht recht, daß meistens ihre Gegenstände gar nicht phantastisch gedacht sind, welches bei ihr auch in der einzelnen Ausführung des poetischen Theils ganz unentbehrlich ist." —

S. 143. „Wenn die Idee als Nothwendigkeit durch das Symbol vollständig in das Aeußere übergeht (wie bei den Alten)

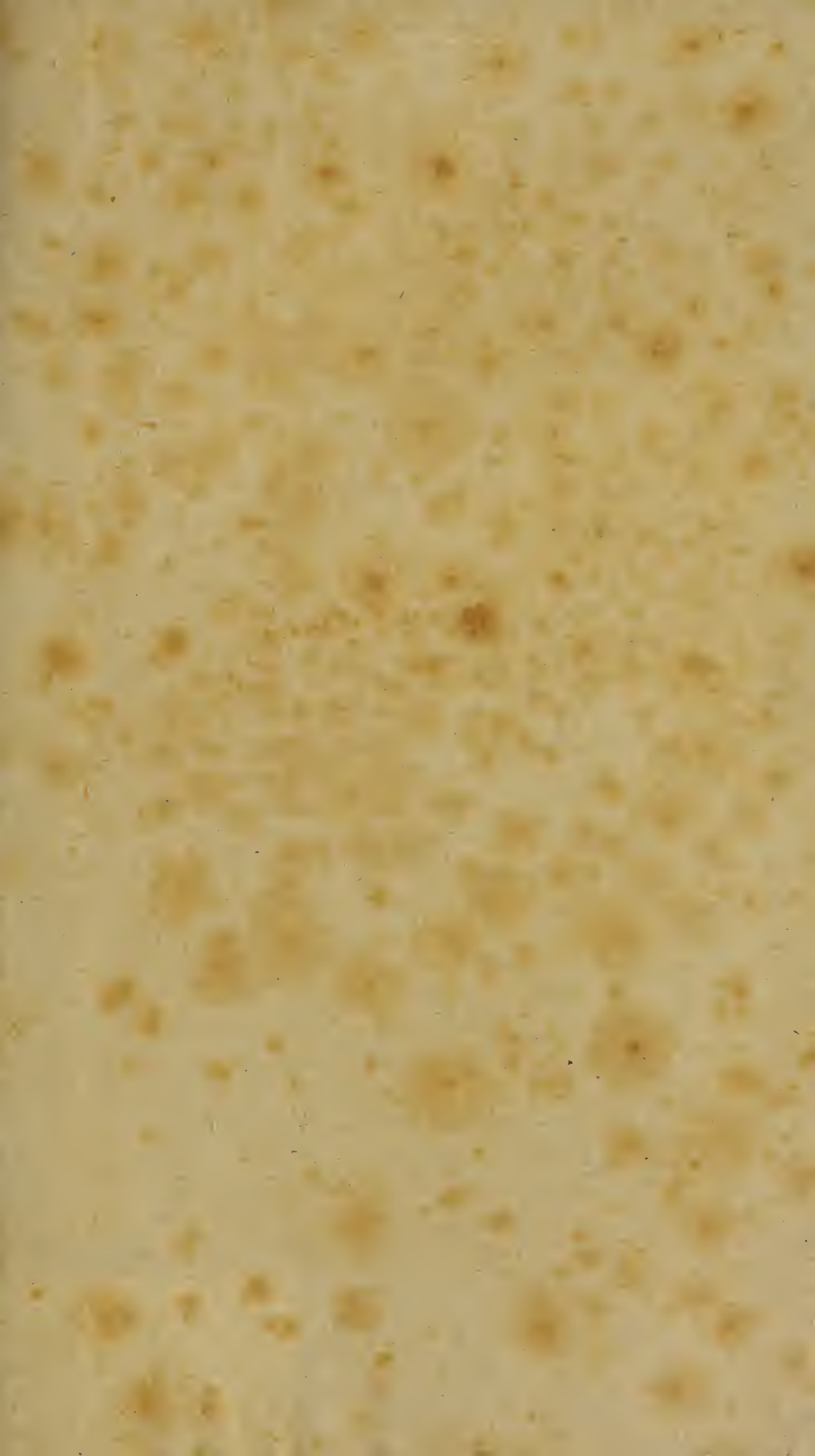
so wird auch jener Widerspruch zwischen der wirklich gewordenen Idee und der bloßen Erscheinung, dem wir das Tragische und Komische danken, die ganze Nothwendigkeit in sich nach beiden Seiten aufnehmen, und kein verbindendes Mittel, welches immer nur ein bloß Inneres sein könnte, mehr übrig lassen. — In der neueren Kunst aber ist alles anders. Niemals kann hier die Idee als Inneres ganz in die Außenwelt übergehn, und wird immer allegorisch, in ihrer Beziehung auf dieselbe zur Wirklichkeit gebracht, welches eben auch die Ursach von jener Entwickelung der inneren Beweggründe ist, deren wir vorhin erwähnten; denn diese verhindert, wie wir sahen, die vollständige Verbindung der Poesie mit den äußeren Künsten. Wenn wir also hier Einheit und Vollständigkeit suchen sollten, so würden wir sie wohl in dem Inneren der Idee selbst suchen müssen, so daß dieses gleichsam alle die äußeren Künste in sich hineinzöge, nicht aber dieselbe ausströmte, wie bei den Alten. — Dadurch aber gehen wir ganz aus dem Gebiete der Kunst hinaus in die Religion über. — — Wo ist auch wohl irgend eine Anstalt der neueren Welt, die so die Macht der Künste zu einem Zauber vereinigte, wie der vollständige musikalische Gottesdienst im Gesange heiliger Hymnen vor den Gemälden göttlicher Handlungen, und umgeben von dem kühnen und die Seelen zum Höchsten emporhebenden Bau des Gotteshauses? Hier zieht in der That die Seele alle diese verschiedenen Elemente in den Abgrund ihres Innersten, und erbaut, wie der Ausdruck mit Recht lautet, durch die Kunst, sich selbst zur Wohnung der gegenwärtigen Gottheit. Wenn also die vollständigste Verbindung der Künste bei den Alten die größte Wirklichkeit derselben, das Drama, war, so ist sie bei den Neueren, wie wir deutlich sehn, im reinsten Inneren der Idee, der Gottesdienst."



Druckfehler.

S. 22 Z. 1 v. o. st. keit l. heit
— 25 = 5 v. u. st. eine l. einer
— 28 = 12 v. o. st. lößt l. lös't
— — = 11 v. u. st. Winkelmann l. Winckelmann (und so durchgängig)
— 29 = 6 v. o. st. Styl l. Stil (und so durchgängig)
— — = 7 v. o. st. den mehr Gebildeten l. dem mehr gebildeten
— 33 = 10 v. u. st. anhängender l. anhangender (und so öfters)
— 34 = 9 v. u. st. zweierlei! l. zweierlei:
— 57 = 16 v. o. st. im l. in
— 59 = 5 v. o. st. Höhere l. höhere
— 95 = 15 v. o. st. Augenblick l. Anblick
— 121 = 7 v. u. st. Reflexionen l. Reflexion
— 135 = 9 v. u. st. wir Symbol l. wir im Symbol
— 176 = 16 v. o. st. ihm l. ihn
— 179 = 6 v. o. st. irdische l. irdischen
— 182 = 13 v. u. st. Corregio's l. Correggio's
— 208 = 9 v. u. st. der alten Sinnesart der Künstler l. der Sinnesart der alten Künstler
— 253 = 5 v. u. st. den l. der
— 279 = 5 v. u. st. Kraftäußerungen sich zeigen l. Kraftäußerungen zeigen
— 282 = 7 v. o.
— — = 12 v. u. } st. Ganze l. Ganzes
— 287 = 4 v. u. st. Satyre l. Satire (und so überall)
— 296 = 11 v. o. st. Cervante's l. Cervantes'
— 297 = 12 v. u. st. sondern diesen l. sondern muß diesen
— 326 = 1 v. o. st. außerordentliche l. äußerliche
— 328 = 11 v. u. st. den l. dem
— 335 = 15 v. u. st. Ganze l. Ganzes
— 336 = 10 v. u. st. Die Runde l. Das Runde
— 350 = 10 v. u. st. vollkommnen l. vollkommen
— 355 = 6 v. o. st. Aristotele's l. Aristoteles'
— 360 = 13 v. u. st. Einer l. Eines
— 365 = 6 v. u. st. dann l. denn
— 370 = 4 v. o. st. ist auch hier auch l. ist hier auch
— 371 = 2 v. o. st. wirklichen l. Wirklichen

S. 372 Z. 14 v. o. st. unter l. unten
— 373 = 11 v. u. st. nichts l. nicht
— 382 = 9 v. u. st. nichts l. nicht
— 392 = 10 v. o. st. wie l. wir
— 401 = 17 v. u. st. den l. der
— 403 = 14 v. o. st. besonderes l. besonderen
— 412 = 6 v. u. st. derselben l. desselben
— 415 = 6 v. u. st. er bleibt l. so bleibt
— 416 = 15 v. o. st. seinen l. seinem
— 426 = 5 v. u. st. irdischen l. Irdischen
— 430 = 3 v. u. st. 152 l. 252






LIBRARY OF CONGRESS
0 013 542 501 1